

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ الاستخدام الفني الإبداعي للحجر في عُمان ■ قصر جبرين ■ استراتيجية المياه ■ مستقبل الفلسفة في قريتنا الأرضية ■ محكي المال والتجارة ■ التقاليد الشعرية اليابانية ■ المنظومة النحوية للفراهيدي ■ عمر الخيام عند المستشرقين ■ الوسم أو «الكي» في عُمان ■ التصوير الضوئي ■ .. اقرأ: خليل حاوي - أنسي الحاج - نازك الملائكة - إدوار الخراط - يوسف القعيد - منير بشير - جواد الأسدي - جمال باروت - حلمي سالم - محمد الحربي - شوقي شفيق - رفيعة الطالعي - سمير فريد - عبدالملك مرتاض - حسن رشيد ...أسماء وموضوعات أخرى.

العدد الرابع - سبتمبر ١٩٩٥ م - ربيع الآخر ١٤١٦ هـ



رئيس مجلس الإدارة
عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد الرابع سبتمبر ١٩٩٥م
الموافق ربيع الآخر ١٤١٦هـ

تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥
الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير
مسقط – سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ ـ ٦٩٢٢٤٧
فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : في عُمان ريال واحد

في الخارج : الامارات ١٠ دراهم ـ قطر ١٠ ريالات ـ البحرين دينار واحد ـ الكويت دينار واحد ـ السعودية ١٠ ريالات ـ الأردن دينار واحد ـ سورية ٥٠ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ مصر جنيهان ـ السودان ١٠٠ جنيه ـ تونس ديناران ـ الجزائر ١٠٠ دينار ـ ليبيا دينار ـ المغرب ١٥ درهما ـ اليمن ٧٥ ريالا ـ المملكة المتحدة ـ جنيهان ـ أمريكا ٣ دولارات ـ فرنسا ١٥ فرنكا ـ ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :

– خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
– عشرة ريالات عُمانية أو مايعادلها للمؤسسات.

يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب : ٣٠٠٢ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف : ٧٠١٥٥٥ – ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٣٢



آلة العدوان البشرية

لا يبدو أكثر ارتساما وفعالية وفتكا ، في أفقنا المعاصر ، من آلة القتل والعدوان بكافة مستوياتها ، المادية والروحية والمعنوية وعلى صعيد كوني ..

هذه الآلة التي تمضي في طريقها الكاسح وكأنما هي الخلاصة الناضجة والمشعة بمرارة الحقيقة لما وصلت إليه البشرية من معرفة وخبرة عبر أزمانها المختلفة .

كل مشتقات المعرفة وسياقاتها المتشابكة والمعقدة ، تبدو في هذه المرآة وكأنها تصب ، في نهاية المطاف ، في هذه الهاويات من الدم والضغائن والمرارات ..

يخوض البشر حروبهم من غير سلاح في اطار قنواتهم ومصالحهم اليومية ، والسلاح دائما يكون خبيئا في هذه المعارك المستمرة ومضمرا فيها ، من غير انقطاع لحظة واحدة .

والسلاح دائما نزعة النفس ورغبتها في دفع الأمور إلى ذروة الهواجس والتفجير لما تراكم في قاع النفس وحناياها ، لتأخذ حلقة العنف العريق مع الآخر فحوى ومدى ، تشفي غليل المتحاربين سواء من أبناء العمومة أو من أقوام واعراق مختلفة ومتباعدة .

ليست الحرب في شكل الأسلحة وفتكها وقوة تطوير الآلة منذ قابيل وهابيل ، اي منذ آلة القتل الحجرية وحتى القنابل الذرية والنيترونية وعابرات القارات ... الخ ، ليست الا استمرارا وتطويرا لذلك العدوان والتحارب اليومي الذي يستمر من غير مدية وقنبلة حتى يصل اليهما من غير هوادة ..

يولد الكائن ويتربى وتولد معه وتتربى حروبه وعداواته وضغائنه .. الطفولة وحروبها العذبة البريئة التي لن تلبث كذلك حالما يشب الطفل عن طور طفولته ويدخل عالم «الراشدين» الذين من فرط رشدهم وحكمتهم، يقفون وراء كل المذابح والتصفيات التي تتناسل مقابرها عبر الأجيال بكل انواعها ، هم صناعها وضحاياها وشهودها . .

رحلة طويلة في الزمن والمغامرة تلك التي مر بها العقل البشري من وعيه العفوي للقتل بالآلة الحجرية ، وهي أول معرفة سيكون هذا نوعها ، في نزوعها العدواني ، يعيها الكائن في مغامرة الوجود الكبرى. وحين أراد أن يضفي لمسة حنان وانسانية لدفن جثة أخيه المتعفنة ، لم يستطع اكتشاف وسيلة لذلك . كان عجزه تاما في خلق ناموس للمحبة مثلما خلقه للقتل ، فتعلمه من الغراب ، الغراب معلم حكمة الانسان الأولى التي لا تتسم ببشاعة واعلان حرب وانما تواري سوأة

هذه الاخيرة وتطمرها في أعماق أرض سحيقة وطاهرة ، ستمتلىء لاحقا بالجثث والضحايا والخيانات .

رحلة طويلة تلك التي قطعها الكائن (البشري طبعا) في تطوير آلة القتل والعدوان وسخر لها جل معارفه واكتشافاته الخلاقة ، حتى لتبدو هذه الآلة ونوازعها العملاقة ، مركز الوجود أو عصب الهدف في مغامرة العقل البشري الكبرى !!!

هذا العقل الذي كلما اوغل في تطوره وتعاظمه اوغل في عدوانه ودناءته ، عدا استثناءات لا تكاد تذكر أمام تاريخ هذا العار البشري كما يصفه «نيتشه» ووصفه قبل ذلك أبوالعلاء المعري كخرافة وعدم ماحق أصيل .

كانت الحروب في سالف الزمن تخاض بقدر من التكافؤ ومعايير القيم والأخلاق وبقدر من نبل الفرسان ، اما الآن ، فكما نرى ونشاهد ، وقد بلغت البشرية أطوارا مدنية وحضارية عالية وعرفت مؤسسات وديمقراطيات في شطر كبير منها، صارت الحروب تخاض عارية من كل ذلك عدا الغطاء الاعلامي الضخم الذي خلقه تطور العقل التكنولوجي الهائل والذي لا يقل استباحة وشراسة عن فتك السلاح ، بقنابله وعناقيده وحاملاته واساطيله الذرية وأشباحه .

صارت كل دولة او دول مهما بلغ حجم قوتها وجبروتها ، يمكنها بدم بارد ان تسحق بلدا آخر ما زال يسعى الى تأمين وسائل معيشته الضرورية ولا يملك من أسباب القوة شيئا عدا غريزة البقاء ، ودفاعه عنها والتي تسحق غالبا في ظل توازنات القوى المهيمنة على برهتنا الراهنة .

منذ الحرب العالمية الاولى وهي المرحلة التي أخذ فيها العقل الاوروبي بزوغه الكبير ، ازدادت آلة القتل والحروب نهما وشناعة وأودت بمئات الملايين في مهرجان عربد فيه السلاح والجنون الأعمى لسادة العقل البشري الراهن . وحين أرخت حروب الكبار مؤقتا اوزارها، دفع تجار السلاح الآلة العسكرية الى مناطق التهميش الحضاري والاقتصادي وصار التفجير الممتزج بالفقر والحرمان على اشده في حروب ناب فيها «الصغار» هذه المرة ليستمر النهب والسمسرة وتستمر آلة القتل في مسارها الطبيعي .

في هذا الافق المتجدد دائما بأمثلة الموت ، صار الوحش يطارد ضحيته بتلذذ وخفة تتضاءل معها جموحات مخيلة البراكين أو مخيلة «الماركيزدي ساد» من غير حساب حتى لتوازنات كانت قائمة ولو بشكل مصلحي ..

في العصور العبودية الحديثة ، يكفي أن تخرج بكلمة او اشارة على بيت طاعة القوة كي يستأصل وجودك كاملا او تذل وتكره . هذا ينسحب على الدول والجماعات حتى الافراد المتميزين .

***

آلة القتل الديمقراطية هذه لا تعدم ضحيتها بالسلاح العاري فقط . هذا القصاص يأتي في حده الأعلى ، هناك وسائل أكثر لطفا ومراوغة ونجاعة ، والنتيجة الحتمية واحدة وموحدة من قمة الهرم حتى قاعدته المبنية بخبرة العصور ودقة الرياضيات والكمبيوتر .

إذا كانت آلة القتل والعدوان في الدول والمجتمعات المتحضرة تمتلك كل هذه السطوة والمدى اللامحدود ، فالبلدان أو العوالم الثالثية ، كما أطلق عليها اقتصاديون ، بمختلف خصوصياتها وقاراتها وأطوارها ، مزروعة هي الأخرى في أرضية قتل فريدة ، يغذيها تاريخ لم تنقطع عن إرثه الدموي ، لحظة واحدة بسبب تطور أو تحضر عدا القشرة والماكياج .

تاريخ من التحارب الطائفي والقبلي والاثني والعائلي، يغذي أرضية الدم ويدفع بها إلى مناطق جديدة وعبث مطلق . وهي لا تقيم وزنا لفرد او فرادة في شيء . فالكل ينضوي تحت لواء القطيع في أشكاله الحزبوية

والكتلوية والفئوية ، الساحقة للخصوصية والفرادة .

الأفـراد في هـذه المجتمعـات التي طحنتهـا الحروب الأهليـة ومـا هـو اسـوأ منهـا وطحنهـا التخلف والجوع والمظاهر الكاذبة وطحنتها الاقتلاعات والهجرات والبطش بكل انواعه وتبديد الثروات ـ هؤلاء الأفراد أصبحوا حربا على بعضهم البعض بطريقة لا نظير لها في تاريخ هذه الآلة البشريـة للقتل والتدمير بنـوعيـه ، تدمير النفس والآخـر القرين .

في هـذا السيـاق تضيئنـا بعض روايـات أمـريكـا اللاتينيـة عن تفاعل سياقـات القمع وسيكلوجيـة القامع والمقموع في دولـة كليانية وشموليـة ، حيث تنحل صفات البطريارك وتنبث في خلايا المجتمع والافراد .

***

لا يتجلى أكثر سطوعا وبداهـة وفتكا في أفقنا المعاصر والحديث عن وضوح وفعـالية هذه الآلة الجهنميـة بكافة مستويـاتها ورموزهـا، ونحن نقف على عتبة قـرن قادم ، يتبدى فيـه العرب مثل ضفـادع المختبرات العلميـة ، على استمرار هـذا الحال؛ قرن لا شك مولود من رحم آلـة هذا القرن الـذي عشنـا شطرا بسيطـا من أسطورته وازمـانه المتراكمة .

لا نتفـاءل ولا نتشـاءم ، فلم يعـد من معنى لهذه الثنائية السـاذجة ، فقـط ، نحاول أن نشهد ونرى ، بعيون تحجر دمعها وقلوب تفيض ألما وضحكا .

نشرات الأخبار بكل أنواعهـا ، تلخص ما يحيق بهذه البيضـة الأرضيـة ، من حـروب وفيضـانـات وأهـوال وكوارث. في هـذا المشهد القيامي تتـداخل أشكال الـدمار الاجتماعي والطبيعي، الذي هو جـزء من مسؤولية البشر وتحاربهم وعـدوانهم على الطبيعة والأرض كما عـدوانهم على بعضهم البعض .

بـؤرة العدوان المسيطـرة تـوزع سموم آلتهـا في كل اتجاه بشري وطبيعي ، نباتي وحيواني .. الاحياء يودعون موتـاهم المغدورين في انتظار مـوتهم والنزعة الانسانـوية والأممية للشعوب والأمم ليست الا جـزءا من الآلة يوجهها الاقوياء وجهة مصالحهم وأهوائهم ..

مشهد قيـاميّ حقا يبدو معـه جحيم «دانتي» روضة من رياض الجنـة كما يعبر الدكتور عبدالغفـار مكاوي في بحثـه الحميم «مستقبل الفلسفـة في قـريتنـا الأرضيـة» المنشور في هذا العدد من مجلة (نزوى) .

ونحن نتسـاءل معـه . هل مـا تبقى من الفلسفـة والفنون والآداب هو ما يخدم آلـة القتل والعدوان اي الذي ينضوي تحت لـواء «البرجماتية» المعادية لسمـو الانسان وروحه ؟

أما زال هناك ضـوء بسيط يخترق النفق ويصلنا من عصور الـروح المتدفقة في مدارات كـائنها، بجمال طبيعي وكتابـة تقول براءتها البسيطـة اللاهية من فـرط عمقها ، واعادة الاعتبـار للمعرفة الحدسيـة ورفعة الخيـال وقيمه التي تـذهـب عميقـا في التراث العـربي والمشرقي ؟؟ في مـواجهـة هذا التصنيع لـلاشيـاء بمعنـاه الفظ والتعليب والتبضيع (من البضـاعـة) التـي تشكل بعض عـلامـات عصرنا .

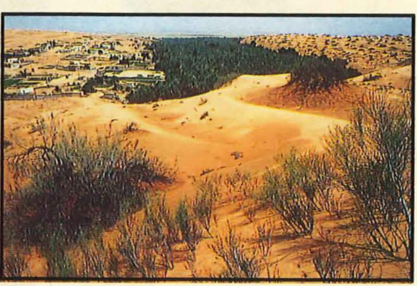
أم أن هـذه الاشـارات ضرب من رومـانسيـة مضى عهدها ؟!

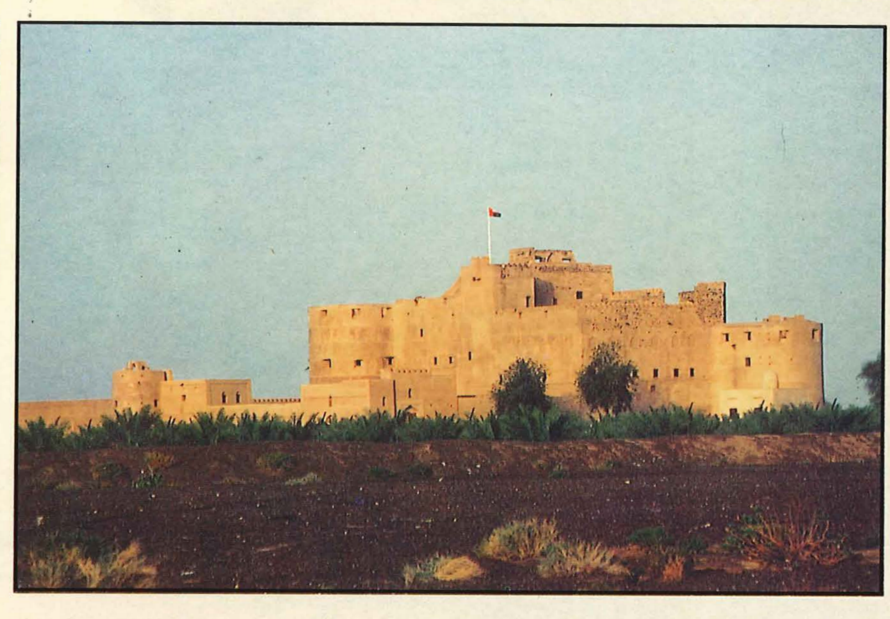
***

رغم هذا المشهد المهيمـن على سياق التاريخ والبشر ، هناك من يبحـث عن ملاذ روحي وفسحة فيهـا بعض من نور الابداع الحر. تبقى الكتابـة الحقيقية الباحثة عن ذاتها وعالمهـا في عزلة وتيـه وصحارى لا تنتهي عند حـد ، ضد نزعة العدوان التي تنتظرنا وراء كل أكمة ومنعطف زقاق ، وفي أعماقنا المذعورة دوما ..

تبقى الشاهد والضحية ..

سيف الرحبي





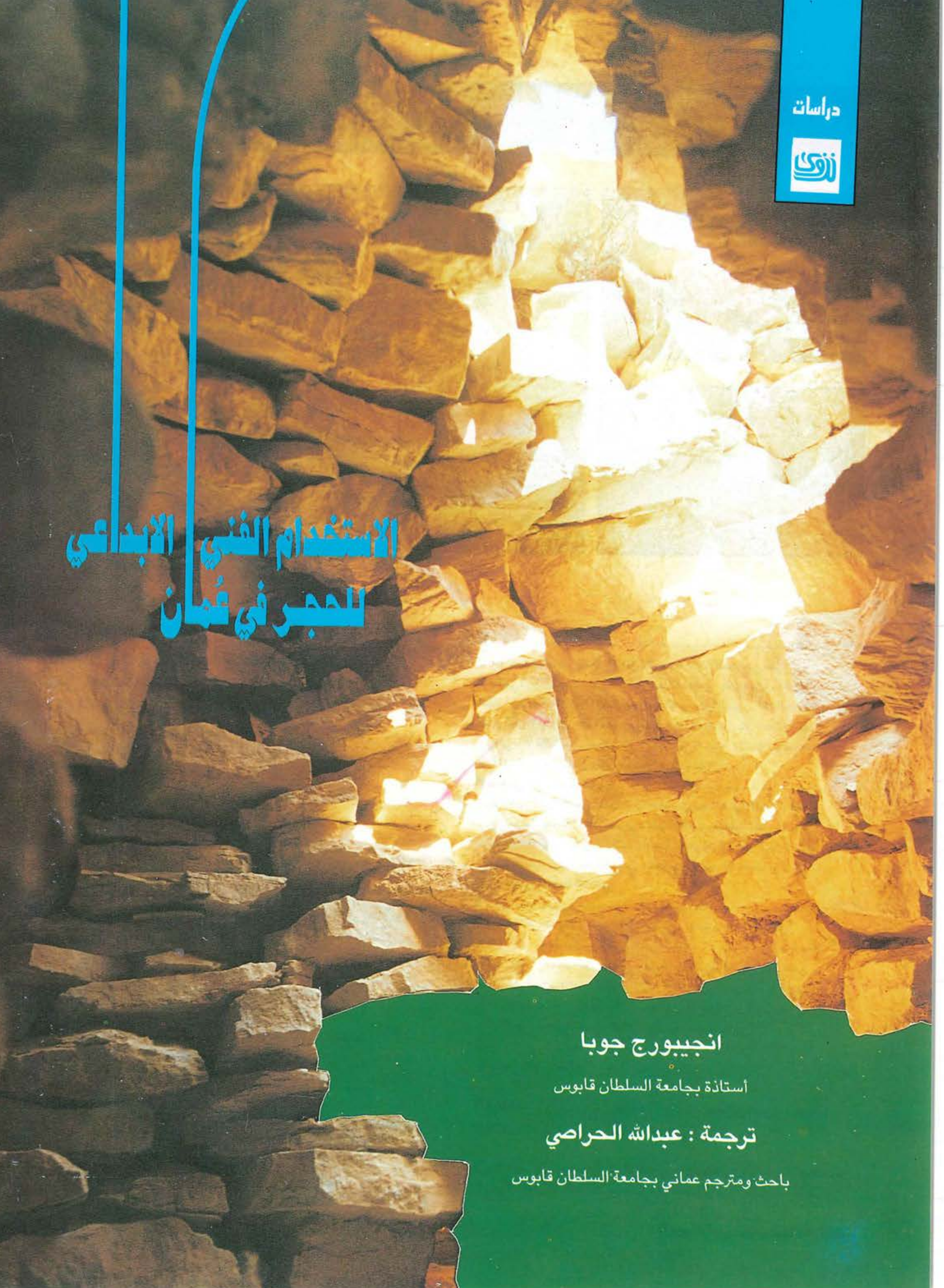


المحتويات

الغلاف الأول : لوحة للفنان : رشيد عبدالرحمن ـ عُمان.

الغلاف الأخير : عدسة : سيف الهنائي

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.


دراسات
الاستخدام الفني الابداعي للحجر في عُمان
انجيبورج جوبا
أستاذة بجامعة السلطان قابوس
ترجمة : عبدالله الحراصي
باحث ومترجم عماني بجامعة السلطان قابوس

طورت عمان منذ عصور سحيقة تقنية لا نظير لها في استخدام الحصباء الحجرية الطبيعية في تشكيل أشكال فسيفسائية وأعمال فنية أخرى بالغة الروعة والجمال، وكانوا ينشدون بذلك أغراضا حياتية معيشية، وأخرى فنية محضة تشبع أحاسيسهم الجمالية، وقد أظهر الفنان العماني وخصوصا في الأزمنة المعاصرة كفاءة ابداعية عظيمة في انتاج تراكيب وتشكيلات من الحصى سعيا منه وراء تجميل البيئة التي يقطنها.

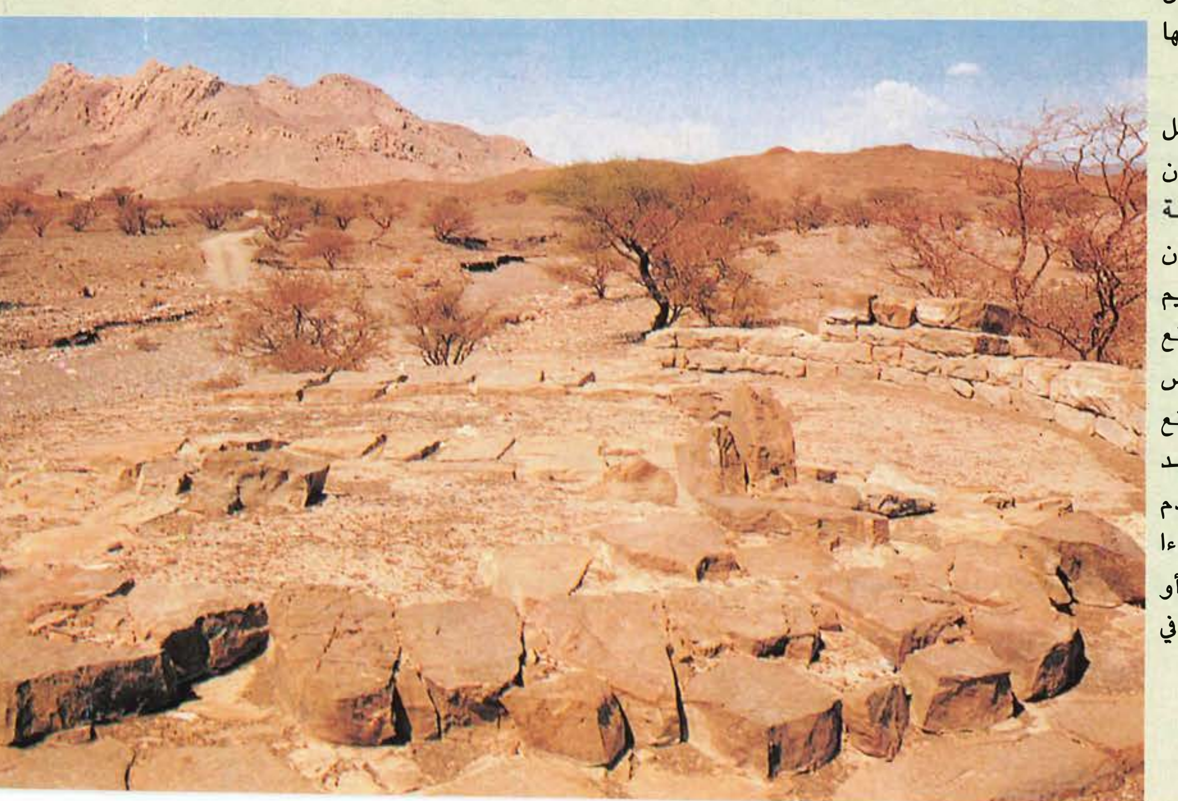
لقد حبا الله عمان بكنز لا ينضب من الصخور الطبيعية والموارد المعدنية، حيث تكشف جبالها المهيبة وصحاريها الممتدة عن تنوع هائل في أنواع الصخور لا يجاريها فيه أي قطر عربي آخر، وقد تطورت هذه الصخور خلال مئات الملايين من السنين في التاريخ الجيولوجي كانت عمان خلالها إما في قاع البحر تغطيها المياه، أو انها كانت تحت لهيب الشمس، أو انها كانت معرضة لرياح عنيفة أو مزدهرة بالنباتات الاستوائية الخضراء، بل إنه من الممكن أنها كانت ملتحفة بغطاء ثلجي عريض. وقد انقذفت على عمان منذ خمسة وستين مليون عام مضت قطعة واسعة من اليابسة المحيطية قادمة من محيط قديم في شمال عمان، وهذا الغطاء المنقذف يعرف باسم «أفيوليت سمائل»، وصخور هذا الغطاء السوداء الداكنة مكشوفة الآن في شمال عمان.

وقد حدثت كل هذه العمليات الجيولوجية قبل خلق الإنسان بزمن طويل، وما إن أخذ الإنسان يتجول في أرجاء البسيطة حتى اكتشف كنوزا غامرة من الصخور والمعادن متباينة الألوان والاشكال تنتظر من يأتي ويستخدمها من بني البشر.

وفي بداية الأمر استغل الإنسان الصخور والمعادن الطبيعية لأغراض المعيشة والبقاء، حيث تعلم الإنسان في العصر الحجري القديم كيف يقطع الصخور لصنع السكاكين والفؤوس ورؤوس السهام ولصنع أدوات نافعة أخرى، وبعد ذلك أخذ الإنسان يستخدم الصخور بغرض البناء بدءا بتحسين أحوال كهفه أو مأواه، وبعدها استخدمها في بناء البيوت، غير أنه في مرحلة مبكرة جدا في التاريخ أخذ الناس في تشكيل أدوات حجرية أو تشييد منازل ليس بهدف الانتفاع منها فحسب وانما أيضا لإشباع شعورهم الجمالي، وهذا ما يفسر عدم اكتفاء حضارات عمان القديمة بصنع تشكيلات حجرية متينة لأغراض معيشية فقط، وانما قامت أيضا بزخرفة هذه التشكيلات وتزيينها مستخدمة في ذلك حجارة مختلفة الألوان والأحجام والأشكال.

وهذا الابداع، في انتاج أنماط تزيينية من الحجارة جلي الوضوح في شتى مناحي الثقافة العمانية بدءاً من العصور السحيقة التي خلفت بقايا أثرية عظيمة، ومضياً في عصور التاريخ حتى الأزمنة الحديثة حيث تبرز العمارة المعاصرة في المدن العمانية مزيجا رائعا من الحجارة الطبيعية المزخرفة والمواد التزيينية التقليدية والتكنولوجية المتقدمة.

ومثالا على تلك التشكيلة العظيمة من الحجارة الطبيعية التي استخدمها العماني قديما وما زال يستخدمها في الزمن المعاصر، فإننا سنختار نوعا واحدا من الصخور وسنقوم بتحليل أهميته الزخرفية، وهذا النوع هو «الحصى البلوري والحصى الكبير» (Cobbles and pebbles) وهي على وجه العموم صخور مستديرة الشكل متباينة الأحجام والأشكال وهذان النوعان من الحصى ينتميان الى عائلة «المجموعة الطبيعية» وهو الاسم الذي يطلق عادة على تشكيلة من المخلفات الرسوبية غير المدمجة والتي تحتوي على شظايا صخرية مختلفة الأحجام كالجلاميد والحصى الكبير والحصى البلوري والرمل والطمي.



وتتراوح أقطار هذه الصخور المستديرة بين ٢ سم و٥٠سم وهي موجودة بكميات هائلة في عمان حيث تغطي منطقة الباطنة بأكملها، وتوجد أيضا في مؤخرة جبال عمان، بل أنها تغطي منطقة صحراوية مترامية الأطراف فيما بين نزوى وصلالة، أضف الى ذلك أن كل وديان عمان تحتوي على أحجار مستديرة من كل الأحجام، وهنا يتبادر الى الذهن السؤال التالي: ما هو السبب وراء استدارة هذه الأحجار؟

إن هذه الاستدارة ما هي الا نتاج لعملية جيولوجية طويلة الأمد استمرت لآلاف أو ملايين السنين ومازالت مستمرة حتى يومنا هذا ويمكن للمرء أن يلاحظ هذه العملية الجيولوجية في كل الأودية خلال الفصل الممطر. وقد كانت هذه الحجارة في الأصل جزءا من الجبال الصماء الضخمة غير أنه بفعل التجوية الفيزيائية والكيميائية والحيوية التي تسببها عوامل مختلفة مثل التغيرات المناخية وأشعة الشمس وسقوط الأمطار والرياح والنباتات فقد تحطمت الصخرة الأم الضخمة وتحللت الى شظايا تنحدر الى أسفل الجبل تحت تأثير قوي الجاذبية أو المطر أو الريح أو الجليد، والانتقال بفعل المياه على وجه الخصوص هو الذي تسبب في تشذيب حواف هذه الشظايا. وهكذا فإن استدارة الحجارة تعتمد على طول ممر النقل من مصدرها الى موقع ترسبها النهائي، وطول المسافة هذا هو الذي يحدد أيضا حجم الحجارة فقد تبقى صخرة صلدة ما على خشونتها وكبر حجمها بعد انتقالها لمسافة معينة فيما تكون الصخور الأقل صلابة أكثر استدارة وتشذيبا، وأصغر حجما بعد انتقالها لنفس المسافة التي قطعتها الصخرة الكبيرة الحجم.

وحينما تفقد مياه الأمطار والفيضانات في الأودية طاقتها بسبب انخفاض زاوية الانحدار لدى وصولها السهول الساحلية عندها لا يكون بمقدورها نقل الحجارة فتقوم بترسيبها على ضفاف الوادي أو في قاعه. ان كون الباطنة بأكملها مغطاة بالحجارة المستديرة ما هو الا نتيجة لنشاط الأودية والأنهار القديمة التي تولت نقل الصخور الى أسفل الجبال منذ ملايين السنين.

وحينما تحمل المياه السطحية الحجارة الى الشاطيء فإنها ستمر بنوع آخر من المعالجة، حيث تؤرجح أمواج البحر الحجارة للامام وللخلف مخلفة كشوطا على حوافها مما يجعلها مستديرة استدارة تامة ويجعل سطحها ناعم الملمس. وهذا يعني أن حصى الوادي ما زال يحتفظ ببعض خشونة سطحه بينما يغدو حصى الشاطيء أملس ناعما. وهناك شواطيء معروفة على طول الساحل العماني الذي يبلغ طوله أكثر من ١٧٠٠ كم تحتوي على حصى لماع حسن الصقل أو حصى ذي استدارة تامة.

ويعتمد لون الحصى على منطقة مصدره، حيث يقوم الوادي في العادة بقطع طبقات مختلفة من الصخور من مختلف المكونات الكيميائية وشتى الألوان وبذا تمد الرواسب الحصوية الطبيعية بكل تشكيلة المواد المتوافرة في الصخور الأم.

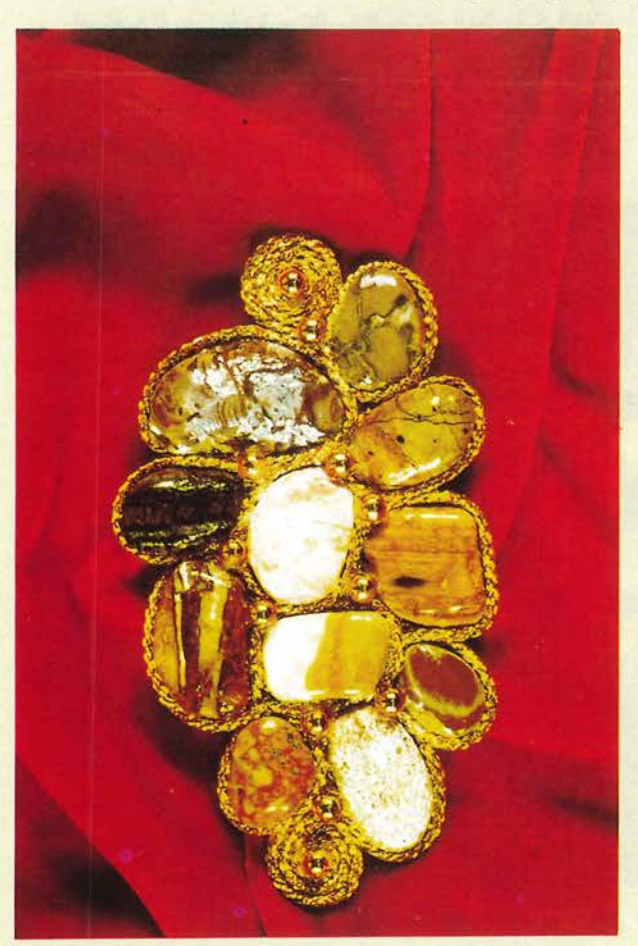
ان توافر مواد الحجارة الطبيعية بمخزونها الكبير في مناطق واسعة من البلاد قد قدح إبداعا عظيما لدى الثقافات العمانية القديمة، وكذلك فقد استحث هذا المخزون الإنسان العماني المعاصر ليستخدم حكمة أسلافه في انتاج تراكيب جميلة ومواد يتم صقلها مستخدما في ذلك الحصى الكبير والحصى البلوري اللذين ليسا بحاجة الى طرائق تعدين أو تفجير أو حفر منجمي أو غيرها من الأساليب المعقدة كما هو حال أنواع أخرى من الحجارة. فالطبيعة تزودنا بهذا الحصى الجاهز للاستعمال لشكله النهائي المستدير المصقول، حيث قامت المياه السطحية بكل العمل المطلوب خلال آلاف وملايين السنين. وهذا الحصى موجود ويمكن التقاطه مباشرة من السطح ومن السهول الساحلية، ومن الشواطيء واسطح الوديان القديمة، وقيعان الأودية . أو في داخلية عمان حيث تسببت الأوضاع الجيولوجية والمناخية في الأزمنة القديمة في انتاج كميات رهيبة من مواد الحصى وما على الفنان إلا اختيار الحصى المناسب من حيث لونه وحجمه وشكله وخشونة سطحه، غير أنه يجب على الفنان غسل الحجارة قبل استخدامها وذلك لإزالة الأملاح التي قد تكون عالقة بها بسبب مصدرها البحري أو لتعرضها لماء البحر على الشواطيء وذلك لأن الأملاح تتسبب في تدمير أي خرسان أو اسمنت أو طين أو جص قد يستخدم في تثبيت الفسيفسائيات الحصوية، كذلك لا يجب التقاط كميات كبيرة من الحصى من الشواطيء حماية للبيئة البحرية وتوازنها الطبيعي ومنعا لترسب الماء المالح في مناطق المياه العذبة.

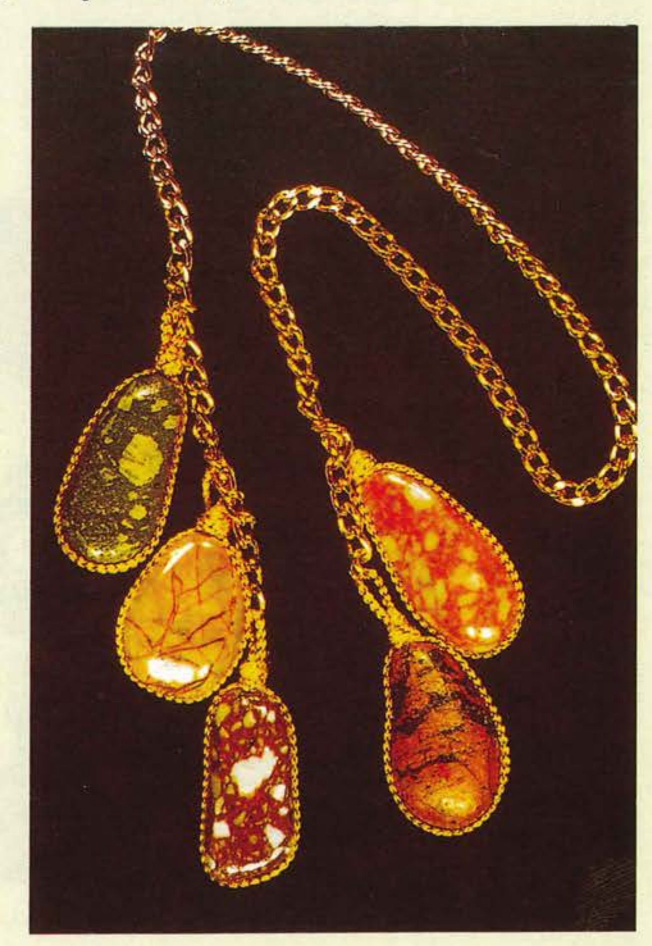
لقد استخدم الإنسان الحصى في التشييد والزخرفة خلال عصور التاريخ فقد بنى الإنسان العماني القديم نظم الأفلاج التي تجلب الماء من منابعه في الجبال نحو المزارع مستخدما الحصى الكبير والحصى البلوري كجدران مساندة شيدت على سطحها قناة الماء باستخدام العديد من الحلقات الخرسانية العريضة التي احتوت على مزيج من الطفل أوالطين والرواسب المتفتتة في الأودية، ولتثبيت بناءات الأفلاج هذه وتثبيت الحصى استخدم الإنسان عادة الطين والجص وهو ما احتوى



عوامل الجيولوجيا والمناخ تساهم في استدارة الحجارة

حلي منفذة من الأحجار العمانية من أعمال المؤلفة





على نفس العناصر الموجودة في المجرى الذي تم تشكيله.

وقد استخدم حصى الوادي في الغالب في تشييد أسوار للحقول المتصافة وحول المزارع لوجود هذه الحجارة في هذه الأماكن، حيث يتم استثمارها عند تنظيف الحقول واعدادها للزراعة، وتتميز حواف الحقول هذه على الأغلب بسورين تفصل بينهما مسافة مملوءة بالطين والحجارة الصغيرة أما على أسطح الجدران فإما أن يوجد فلج أو ممشى أو الإثنان معا.

وعادة ما تم بناء القبور القديمة التي تم اكتشافها في عديد من المواقع الأثرية في عمان باستخدام الجص من شتى الأحجام، أما قبور الكهوف التي نحتت الى داخل جدران الوادي فقد سدت مداخلها بالجص الذي نقل من سطح الوادي.

أما الحصى الأكبر حجما فقد استخدم في الأغلب لبناء قواعد البيوت والمساكن، حيث يتكون البناء الأساسي من مربعات الطين المجفف بأشعة الشمس، ورغم صعوبة تشييد قاعدة قوية راسخة من الحجارة المدورة الا أن هذه الأسس قاومت «هجمات» مياه الفيضانات وغدران الوحل أو المياه الجوفية على نحو أفضل من مربعات الطابوق الطينية.

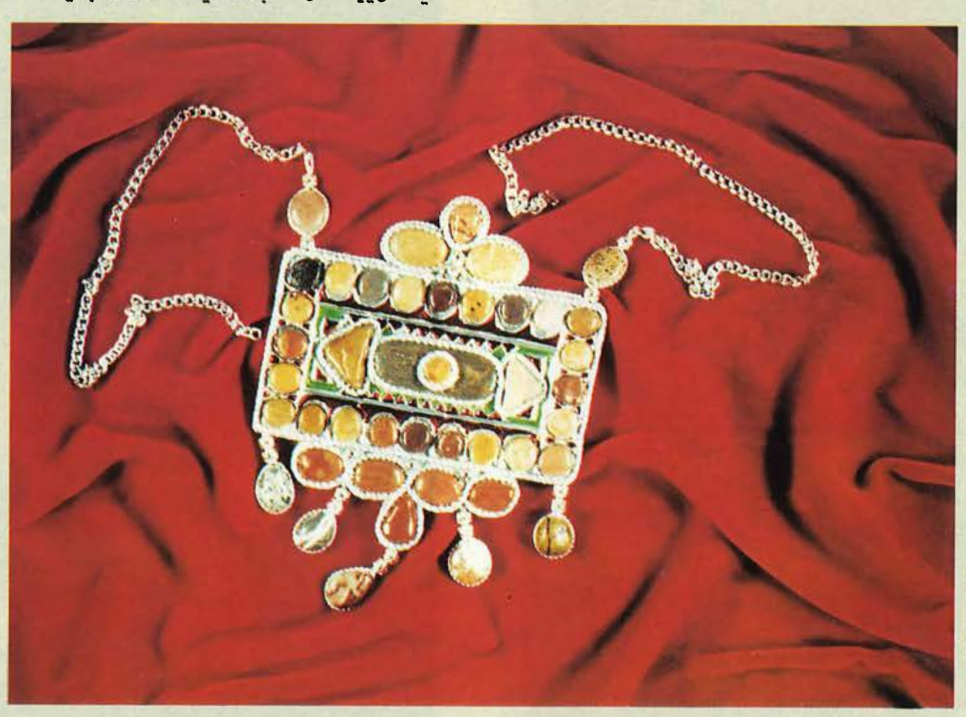
إضافة الى هذا فقد تم تشييد الصروح العظيمة كالقلاع والحصون وأبراج المراقبة من حصى الوادي أيضا. وقد ظهرت مشكلة تعزيز دعائم البناء وللتغلب عليها فقد اتبع الحرفيون القدماء طريقتين. إما انهم قاموا بتثبيت الحصى باستخدام الطين والجص، أو أنهم انتقوا جلاميد كبيرة غاية في الثقل لترسيخ البناء بثقل هذه الجلاميد.

ولا يمكن للمرء أن يتخيل المناظر الحضرية الحديثة في عمان دونما الاستخدامات المتعددة للحصيات الصغيرة المخلوطة في الخرسانة، ذلك أن كل المشاريع الهندسية الكبرى في عمان تستخدم الخرسان الذي هو مزيج من الاسمنت والحصى الذي يتم جمعه من الأودية ثم يتم غسله وترتيبه ونخله، وقد يتم أيضا إضافة الألوان الى قوالب الأسمنت.

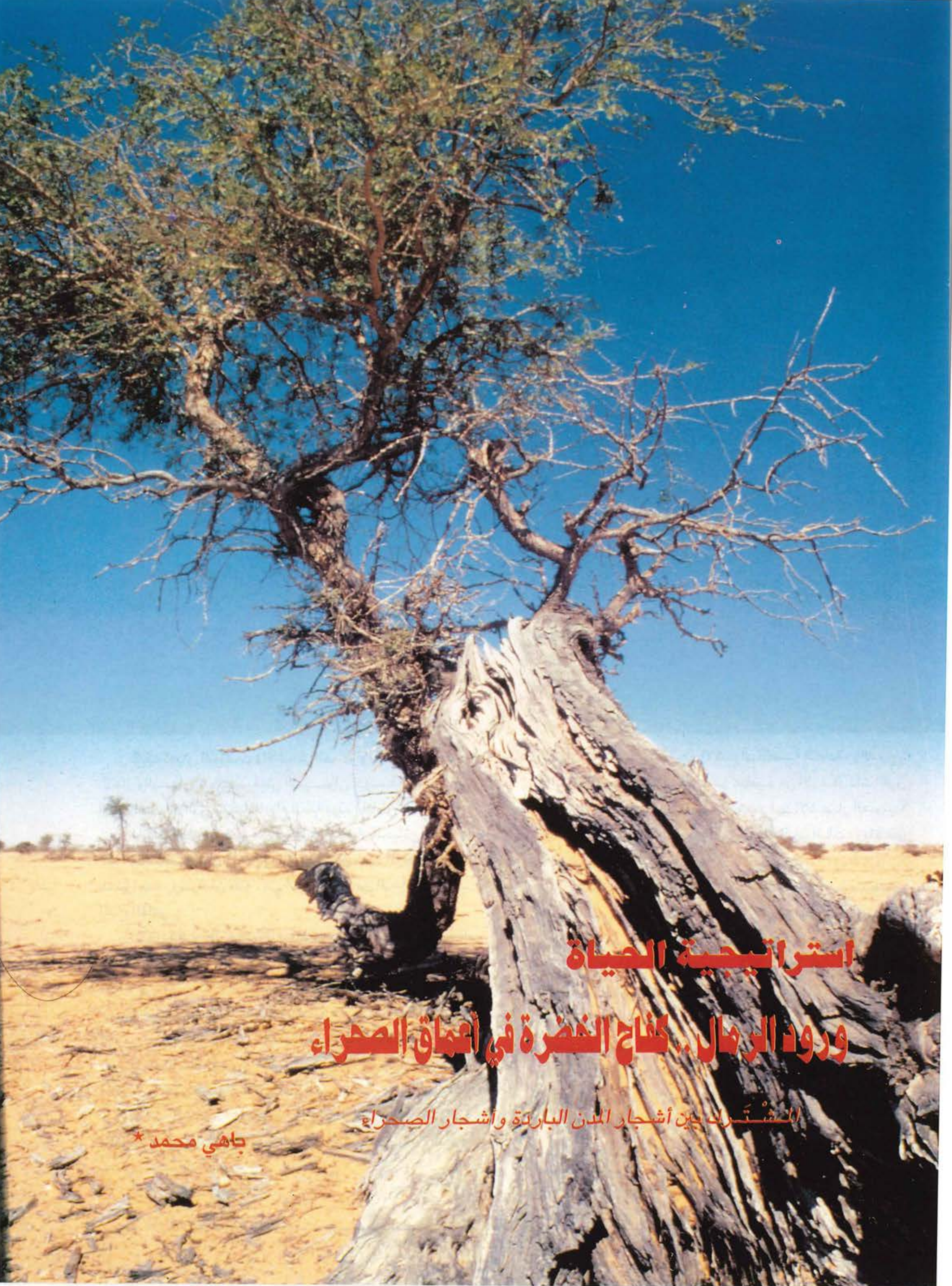
وقد تبنت الجهات المعنية بتطوير المدن الحديثة في عمان أساليب غاية في الجمال والزخرفة، حيث خلط الحصى الكبير والحصى البلوري بالاسمنت لتشكيل جدران تستخدم لتثبيت جوانب الشوارع ومنحدرات الأودية ونظم الصرف الصحي والأحواض والشواطيء وجوانب السدود، بل وحتى أن الجدران العمودية مثل مباني هيئة الاتصالات السلكية واللاسلكية أو صحون المساجد الحديثة في القرم القديمة تتم زخرفتها بنقوش الحصى، اما محطات انتظار الحافلات على طول الطرق السريعة في عمان فمعرض للوحات الزخرفية البديعة التي يتم فيها مزج الحجارة اللوحية بالحصى، وتطلى الواجهات في العادة بالبرنيق الشفاف المشع. أما نماذج الصروح المبنية على الدوارات، وعلى حدود البلديات والحدائق العامة فتقوم عادة على ركائز من الحصى الذي جلب من الأودية المحاذية.

أما أصحاب البيوت الخاصة فيظهرون براعة وابداعا في تزيين جدران منازلهم وحدائقهم بزخارف الحصى، حيث استخدم أحد الجيولوجيين العمانيين الحصى على سبيل المثال في تزيين منزله بالفسيفساءات البديعة مستخدما الحصى المستدير والحاد من مختلف الألوان في تشكيلات من النجوم والزهور.

وتبرز الزخرفة العمانية العظيمة بالحصى رأيا حكيما اعتقد به العمانيون في استخدام عطايا البيئة في أغراض الزينة والحياة.



قلادة من الاحجار العمانية من أعمال المؤلفة



استراتيجية الحياة

ورود الرمال.. كفاح الخضرة في أعماق الصحراء

المشترك بين أشجار المدن الباردة وأشجار الصحراء

باهي محمد *



كيف تعيش النباتات والاشجار الصحراوية ، ضمن جدلية الحار والبارد ؟ وكيف يعيش الحيوان فيها ؟ وما هي الاستراتيجيات التي تتبعها الانواع الحية بهذه المناطق ؟

لنبدأ بالنباتات ، فهي منطقيا قاعدة المعمار الحياتي في العالم كله ، والصحراء جزء منه ، ونحن نعرف ان عدد أنواع النباتات ضئيل جدا ، وندرك أن قلته ، هي التي تمكنه من الحياة في ظروف المناخ القاسي .

داخل القارة الصحراوية العربية الممتدة من المحيط الاطلنطي حتى البحر الاحمر ، اي على مسافة تساوي حجم القارة الاوروبية ، يوجد بالكاد آلف نوع من النباتات ، بينما تضم أحواز مدينة باريس وحدها خمسة آلاف نوع وتشمل منطقة المغرب العربي المتوسطية ما بين ثلاثة آلاف وأربعة آلاف نوع وبلاد اسكندنافيا ستمئة نوع ، على ان عدد هذه الانواع في الصحراء المغربية والمغاربية نفسها لا يتعدى بضع مئات ، وهو ضئيل كما نرى قياسا الى المناطق المعتدلة ، وابرز فصائل الانواع المتوافرة بالصحراء تضم الطلح بأزهاره الصفر الذهبية العطرة ، والسيال التمات - بالحسانية - ذو الاشواك الفضية الحادة ، والسرح - ءاتيل بالحسانية - الذي يثمر عناقيد من الازهار ذات اللون الوردي العطر الجميل والسدر وهو أحد الاشجار العربية الاصيلة ، تنتج ثمراً يسمى النبق تأكله الحيوانات ، ويتغذى المسافرون المتعبون منه .

النباتات الصحراوية ، تأتي من ثلاثة عناصر متباعدة : عنصر متوسط (نسبة الى البحر الابيض المتوسط) وعنصر افريقي او سوداني ، واخيرا عنصر صحراوي خالص ، بالمعنى الواسع للكلمة - ومعنى هذا ان اسرة النبات ، في الصحراء ، تشمل بجانب المجاميع المحلية انواعا مهاجرة من اوروبا المتوسطية وافريقيا المدارية ، وهي بذلك تشبه من بعض الوجوه بنية المناخ الصحراوي نفسه . والنبات ، على عكس الحيوان ،لا يتحرك وهو بسبب ثباته في عين المكان خاضع كليا لشروط الطقس القاسية .

واذا كانت معرفة الانواع النباتية الصحراوية ما تزال ناقصة ، فان الاكتشافات التي قام بها نفر من العلماء الاوروبيين (لا سيما الفرنسيين بالنسبة لشمال افريقيا) انتهت الى تعريفنا

★ - باحث مغربي مقيم في باريس.

عدسة : خميس المحاربي ، وعبدالمنعم الحسني

بسلالة نباتية يطلقون عليها اسم المجموعة «السند ــ صحراوية» او السندية الصحراوية ، لكونها تمتد من ارض السند الباكستانية بجوار المحيط الهندي ، مخترقة خط الصحاري الافريقياسية ، حتى البحر الاطلنطي ، جنوب الصحراء المغربية . لكن النبات الصحراوي الموجود بالقسم العربي ، اي داخل هذه الامتدادات الشاسعة التي تشمل منطقة شبه الجزيرة العربية والسودان الشمالية ، والنوبة المصرية والمفازات الليبية والجزائرية والمغربية والموريتانية لا يضم سوى ثلثين (ألف من ألف وخمسمائة) من النباتات التي تم احصاؤها وتصنيفها بالقطاع السندي . كما انه توجد انواع خاصة بالصحراء لا اثر لها في السند ، وانواع أكثر في الصحاري الشرقية منها في الغربيات .

وقبل أن نشرع في وصف استراتيجية النباتات في الصحراء ، لابد من التنبه والتنبيه الى الوحدة العميقة للصحراء العربية ، وصحراء الشمال الافريقي جزء منها ، بل هو اكبر اجزائها ، كما لابد من التنبيه ، الى انه داخل هذه الوحدة الجيولوجية المناخية الممتدة من الرياض حتى نواكشوط ، تقوم خصوصيات كبرى مميزة للمغرب العربي عن المشرق ، توجد داخلها خصوصيات فرعية للصحاري المغاربية ، نفسها تكسب كل واحدة منها ملامح وقسمات بارزة او مكتومة ، بهذه الدرجة او بتلك .

ونريد هنا أن نسجل بسرعة مظهرا من مظاهر هذه الوحدة النباتية على مستوى المغرب العربي ، قبل الدخول في العموميات الاستراتيجية . لقد سجل الباحث الفرنسي «ج . باريـر» بالسفح الغربي لقمة «جبل الهكار» بالصحراء الجزائرية مثل وجود اشجار فستق عتيقة من فصيلة تنتمي الى نوع توجد بعض بقاياه بمنحدرات الاطلس المغربي ، على مسافة ألف وخمسمائة كيلومتر الى الشمال ، كما اكتشف زيتونات بجبال



الهكار والعير وجبل مرة تختلف اشكال اوراقها وزهورها ولقاحاتها عن مثيلاتها الأخرى المتوافرة بالاقسام المتوسطية من الشمال الافريقي .

سجل الباحث الفرنسي الظاهرة وتساءل : كيف تم توزيع تلك الاشجار بالشكل الذي هي عليه الآن ؟ لابد ان التوزيع جرى بأسلوب بطيء بسبب وزن بذرات الزيتون . وكم مر من الوقت حتى اكتسبت خصائصها الثابتة ؟ وذكر الباحث : «ان هذه الاشجار المنعزلة ، بل المعزولة ،كانت عاجزة عن الانجاب والتناسل في الظروف المناخية السائدة رغم انها استمرت في انتاج البذور . ثم ان تباعد هذه الاشجار بعضها عن بعض ، وتباعد الانواع الاخرى عنها وفيما بينها ، ونسبة انتشار الافراد على الكيلومتر المربع ، كلها وقائع تعود اساسا الى تصاعد (الجفاف) واجمالا ، فان التنافس على كميات المياه المتاحة بسبب هذا التوزع التدريجي الخاص كأنواع النبات معقد الى درجة يصبح معها الحديث عن مفهوم الغطاء النباتي لغوا لا معنى له.

ولو اننا انطلقنا من الجنوب الافريقي الى الشمال الافريقي لمررنا تدريجيا على الغابة الكثيفة ، المعتمة (من الطراز الامازوني) التي لا تخترقها اشعة الشمس لتصل منها الى سطح التربة ، فالغابة الوضيئة ذات الظلال المتقطعة ، المرقعة بالبقع الضوئية ، فالغابة ذات الشكل البستاني ، او الغابة — الجنان ، فالسفانا (الأجصة) المشجرة ، فالنبات الساحلي واخيرا الصحراء .

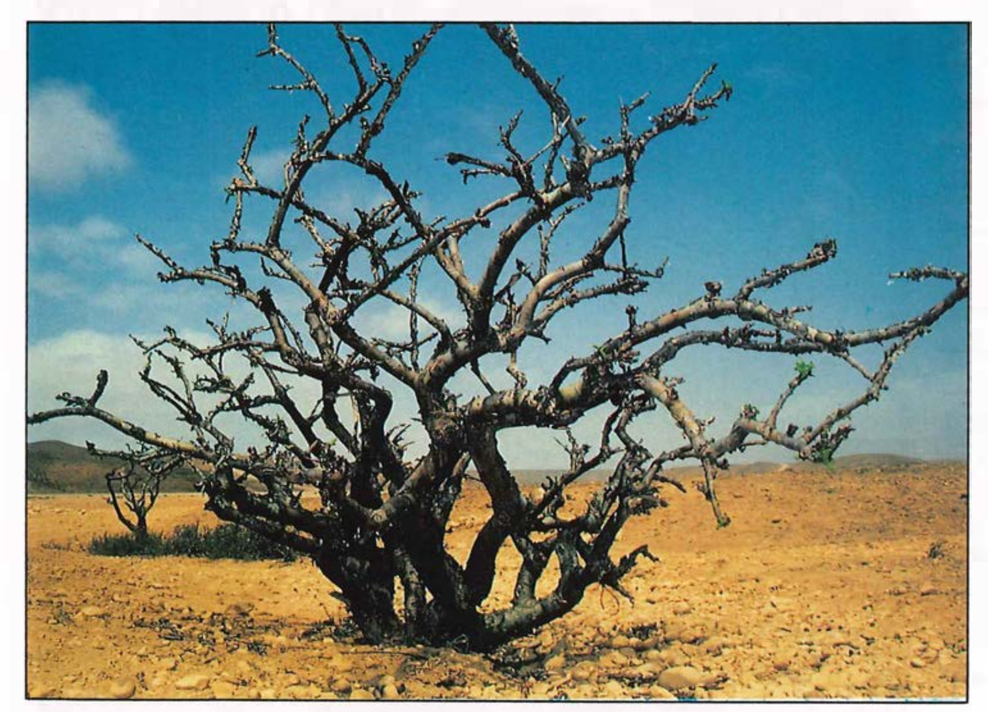
على امتداد هذه المسيرة التي نقلتنا من خط الاستواء الى خط المدار ، سوف نلاحظ ان الاشجار ذات الاوراق الخضر اختفت عن المسرح الطبيعي تماما وحلت مكانها اشجار بلا أوراق ، او بأوراق يابسة كليا .

التخلص من الاوراق حيلة ماكرة ، ذكية مألوفة لدى النباتات الصحراوية ، يتم اللجوء اليها ضمن استراتيجية مواجهة الجفاف وعواقبه ، ونحن نعرف من اولويات علم النبات ، ان الاوراق وبدقة اكثر اوراق الاشجار عبارة عن بطاريات شمسية حقيقية ، بل هي اعضاء حية ، تتنفس ، مثل انواع الحيوانات المألوفة .

يمكن ان نشبه الشجرة بواحدة من تلك الاجهزة الالكترونية التي توضع قرب السخانات الحديثة ، حفاظا على طقس ، مشبع بالرطوبة ، داخل غرفة معينة . والحال ان الشجرة ، كما يقول جان هاري بيلت في كتاب له بعنوان : «الحياة الاجتماعية للنباتات» ، الحال انها اي الشجرة تؤدي نفس الدور .. فهي تبخر ، في المتوسط لترا كاملا من الماء ، مقابل كل «جرام» واحد يثبته التصوير الضوئي التركيبي في صورة ذرات سكرية . وتلك لعمري مردودية بائسة ، طالما ان كمية الماء المسحوبة من الارض بواسطة الجذور تتم اعادة تهديرها الى الفضاء بواسطة الاوراق نفسها .

نجد انفسنا هنا أمام حالة شبيهة بما يفعله الهواء الناشف مع الهواء الرطب ، لذلك فإن حذف الاوراق ، والغاء دورها في التعاطي مع البيئة ، يعني الحد ، بدرجة قصوى من احتمالات تبخر الماء . لكن الغريب والمدهش في الامر ، ان سياسة تشطيب الاوراق والتخلص منها والاستغناء عنها تماما ، هي منهج يكاد يكون عالميا ، تتبعه النباتات في مناطق مختلفة ، متناقضة المناخ . انها استراتيجية مطبقة في القطاعات المهددة بفصول جفاف طويلة ، وهي مطبقة في المناطق ما دون الصحراوية ، وكذلك في المناطق الواقعة بين المداريات ، وبالطبع ، بل بالضرورة الحتمية داخل الصحراء نفسها .

في بداية الخريف الباريسي الذي تصادف وانشغالنا بهذه النصوص ، لاحظنا ان اطراف اوراق الاشجار بدأت تذبل ، وتتلوى ، مكتسبة لونا حنائيا يذكرنا باقتراب سقوطها وينبهنا الى المآل الشتوي الذي ينتظرنا . اكثر من ذلك فهذه الارهاصات تخبرنا بلغة طبيعية واضحة ان الاشجار الباريسية ، تتجرد من اوراقها بمناسبة حلول فصل الشتاء ، تماما مثلما تفعل



الصحراويات عند مجيء القيظ والجدب .

الواقع ان الشتاء البارد هو في وجه من وجوهه ، ضرب من فعل الجفاف بالنسبة للشجرة الباريسية . والسر في ذلك ان التربة تتجمد ، فلا تعود الجذور قادرة على سحب الماء الضروري لعملية التنفس ، او لتشغيل مختبر التصوير الضوئي التركيبي .

اننا هنا امام ظاهرة طبيعية مدهشة نستطيع بلا تردد ان نسميها الاستراتيجية العالمية المشتركة او الموحدة للاشجار الباريسية والاشجار الصحراوية . هكذا نجد ان اشجار الزيزفون والكستناء ، المتفرقة بشوارع العاصمة الفرنسية ، تتصرف شتاء بنفس الطريقة التي تتصرف بها السنطيات والصباريات في الفيافي المغربية والجزائرية والموريتانية ، خلال فترات الجفاف .

كل هذه الاشجار المختلفة الطبائع والمواطن والبنى ، اي تلك التي توجد في قلب اوروبا الغربية ، الرطبة الباردة والمطيرة ، وتلك التي تقيم في وسط القارة الافريقية الجافة ، والقاحلة ، تتصرف باسلوب واحد ، مستبقة الصعوبات المتأتية من ظاهرتين مناخيتين هما ظاهرتا الرطوبة المتجمدة والجفاف المنشف ، المتناقضتين .

والاشجار تفعل ذلك تأهبا للصمود واستعدادا للمقاومة . وتلك هي احدى التجليات والتمظهرات الرائعة لجدلية الحار والبارد ، على الصعيد العالمي ، واحدى القرائن الملموسة على وحدة كل ما هو حي ، فوق هذه الكرة الارضية .

لو أن الاشجار الباريسية والاشجار الصحراوية ، لم تبتدع تلك الحيلة الماكرة التي تقودها الى التضحية باوراقها ، وتدفعها الى توقيف التنفس ، ثم تجبرها على الاكتفاء بالكفاف ، أي العيش في حدود طاقة المخزون المائي، واحتياطيات الرطوبة المتوافرة ، او المحفوظة في جذوعها وسيقانها واغصانها ، لو لم تفعل ذلك لحكمت عليها الطبيعة بفناء محقق . ان بقاء الاوراق ، في الحالتين ، يعني الاستمرار في تبذير الماء الثمين ، بواسطة التنفس ، دون التمكن من تجديد تموين جسد الشجرة بما يحتاجه من تلك الطاقة الضرورية لبقائها على قيد الحياة . والتبذير في مثل هذه الحالة ، يعني الذبول والموت الحتمي

مقابل تكيف الجهاز الورقي ، الخارجي ، المعرض للشمس، هناك تكيف مماثل على مستوى الجذور الغائصة تحت السطح ، وهي بمثابة الانابيب التي تتولى ضخ المياه ، لارواء الشجرة . ونحن نعرف انه كلما كان المناخ قاحلا ، كانت التربة فقيرة با لماء .



وضمن مثل هذه الشروط القاسية ، يكون البقاء حتما من نصيب الانواع النباتية التي تستطيع بواسطة جذورها استغلال اوسع مساحات ممكنة من التربة . لذلك نجد ان بعض النباتات الصحراوية تغوص بجذورها ما بين عشرين وثلاثين مترا بالعمق ، مثل بعض القطنيات والقرنيات من ذوات الفلقتين بينما نرى انواعا اخرى تكتفي بنشر جذوعها ومدها عشرات الامتار المربعة فوق الارض. وقد أثبتت الابحاث الجيولوجية والمناخية التي اجريت في الاعوام الماضية كيف ان ندرة المياه وتصاعد درجات الحرارة يخلقان ، على مستوى التربة الاديمية شروطا معادية للحياة . وتسود مثل هذه الظروف أصقاعا واسعة من الصحراء ،

بدءا من اطرافها حتى «التنازروفات» الداخلية ، اي تلك الفيافي الرتيبة ، او الارباع الخالية ، الممتدة من اقاصى «التريسات» الشاطئية الاطلنطية والقارية ، جنوب الصحراء المغربية الى غاية الاجواف الليبية ـ المصرية مرورا بالمشتبهات الموريتانية ـ المالية ، والجزائرية ـ النيجيرية ، الخالية من اي نبات او انسان .

يجب التأكيد باستمرار بأن وجود الصحراء في الحالة التي هي عليها الآن ، ليس مرتبطا بالعوامل المناخية وحدها كما قد يتصور كثير من الناس ، ولكنه نتاج تاريخ طويل ، مفتوح ، ومتبدل باستمرار تاريخ تشارك في صنعه عوامل متعددة ، يدخل فيها المناخ والطقس والتربة والبيولوجيا والهيدرولوجيا ، والانسان والكائنات الحية (والنبات فرع منها) التي تعيش بالصحراء ، قد يتوافر لديها الماء القابل للتمثل ، بعد سقوط الامطار الشحيحة العابرة ، شرط الا يتعرض للتبخر واساس الاستراتيجيات النباتية ، هو جوهريا مقاومة التبخر .

لكن هذا الماء الثمين ، هذا الذهب الحقيقي السائل ، يزداد ندرة كلما اتجهنا نحو «قلوب» الصحراء اي كلما ابتعدنا عن تلك المواطن القريبة نسبيا من الجبهات الجبلية الاطلسية او المتوسطية في الشمال والجبهات الاطلنطية المدارية ، او نصف المدارية في الجنوب . ونحن نعرف أن توزع الامطار في الصحراء ظاهرة عشوائية ، تماما والاسلوب الوحيد الفعال لمعرفة كمية الامطار التي تتلقاها كل نقطة في الصحراء يتمثل في تركيب آلات القياس «الهطولية» بالاماكن المأهولة ، وخارطة الهطولية المتوافرة اليوم تقدم معطيات تكشف لنا ضآلة كثافة الامطار ، وتثبت وجود تباين هائل في توزيعها ، يفسر نفس التباين الآخر الذي نلاحظه في جغرافية النبات ، بل يفسر استراتيجية الاشجار ، تحديدا تجاه الجفاف . ويتراوح هذا الفرق بين ثلاثمئة ملليمتر على الشريط الساحلي المتاخم لنهري النيجر والسنغال في الجنوب الشرقي والجنوب الغربي ، ومئة وخمسين ملليمترا بالاطراف الشمالية عند اقدام جبال الاطلس ، مرورا بالخمسة ملليمترات لا غير في أطراف صحراء «شبه جزيرة الذهب الداخلة» القارية الداخلية وخط الانوية الصلبة بالصحاري الليبية والمصرية والسودانية .وهذا التنوع في توزيع الامطار بين مختلف المناطق يعكس تنوعا آخر في طبيعة البيئات نصف القاحلة ، والبيئات البحرية المجاورة . واذا كانت كتلة التبستي التشادية في الشمال ، وكتل آمدكور ـ الهكتار الجزائرية النيجيرية في الوسط ، ليس لها أثر يعتد به في حساب كميات الامطار المتساقطة ، فان كتلة الاطلس الصغير ، وكتلة قلتة زهور ، وظهر ادرار ـ شنقيط لها دور مختلف تماما بفضل قربها من المحيط الاطلنطي .

لفترة طويلة ساد التفكير بأن الامطار الصحراوية كثيفة جدا وذلك بسبب طابعها الكاسح العنيف ، للآثار التي تتركها في النفس ، سيما وانها تطلق سيولا فورية فوق أتربة عارية ، او على سطح منحدرات صخرية ملساء ، فتثير فيضانات صاخبة ،



مزبدة، تجرف في طريقها البشر والحيوان، ولكنها نادرا ما تقتلع النباتات والأشجار العميقة الجذور.

وبالرغم من ذلك كله فان الناس غالبا ما يختارون الاودية للتنقل مع حيواناتهم، وكثيرا ما تفاجئهم العواصف الرعدية فيها. تسبق امطارا ثقيلة غالبا ما تخترق سقوف بناءات غير ملائمة لمثل هذا الظرف الاستثنائي وتدمرها تدميرا كاملا. لكن الذين يعرفون الصحراء بالمشاهدة والمعاينة، يدركون جيدا انه نادرا ما تنزل بها مثل هذه الامطار الطوفانية، وانها حين تهطل، تصبح حدثا تؤرخ به الاجيال حياتها ويرويه الآباء للابناء والأحفاد، ثم هناك دور التربة، موطن السماد الاول، ومخزون المياه التي تتغذى منها النباتات.

وقد أثبتت الابحاث العلمية ان مليمترا واحدا من المطر يمكن ان يغوص الى سنتيمتر واحد اذا ما هو سقط على رمل ناعم. اما التشكيلات الصخرية الكلسية او الصلصالية، فلها احكام اخرى، وهي عموما تملك قدرات امتصاصية وتخزينية مختلفة عن التكوينات الرملية. ونحن نعرف انه يوجد بالسودان صنف من فصيلة السنطيات (القتاد المنتج للصمغ العربي الشهير)، ينبت بأماكن تسقط فيها كمية أمطار سنوية على التشكيلات الرملية في حدود ثلاثمئة مليمتر، لكنه يحتاج الى سبعمئة مليمتر (٧٠٠ مليمتر) ليعيش ويثمر فوق تشكيلات التربة الصلصالية. لكننا نعرف ايضا ان هذا الصنف من السنطيات، موجود بكثرة على الضفاف الموريتانية لنهر السنغال، وهو يزدهر وينتج، مع امطار اقل جدا من تلك التي يتلقاها في السودان. وتلك واقعة اخرى تترجم اختلاف المنوعات النباتية في الصحراء وتباين ردود فعلها ازاء الفوارق والمفارقات المناخية. وفي كل الاحوال، لابد من توافر حد أدنى حيوي من الامطار بالنسبة لكل نوع نباتي، كما لا مناص من الاشارة الى ان هذا المطر نفسه ليس الا حلقة اولى من سلسلة يتحكم في فاعليتها موقع وحجم المخزون المائي تحت سطح تربة معينة.

وعلى العموم تحتاج النباتات الى هطول حلقات متوالية من المطر لتحقيق دورتها الحياتية، والنبات يعيش على الماء الذي يمتصه ثم يختزنه. وحتما تكون عملية الامتصاص والتخزين فعالة، يفترض ألا يأتي تساقط الامطار او سقوطها في فترات متقطعة ومتباعدة. ونظرا لانعدام الانتظامية الفعلية للامطار، كلما اتجهنا نحو «الدواخل» الصحراوية، فان ظروف «البقاء» وشروطه خلال تلك الفترات الفاصلة بين الامطار تصبح في منتهى الصعوبة، بالنسبة للاحياء عموما والاحياء النباتية خصوصا. ولان الاشجار والنباتات، ثابتة، لا تهاجر مثل الحيوانات الاخرى بمافيها الانسان، فانها اي النباتات تعيش تحت رحمة الطبيعة تماما، ويفرض عليها هذا الوضع انتهاج استراتيجية سياسية او سياسة استراتيجية معينة، سوف نتعرف في فقرات لاحقة على جوانبها المثيرة.

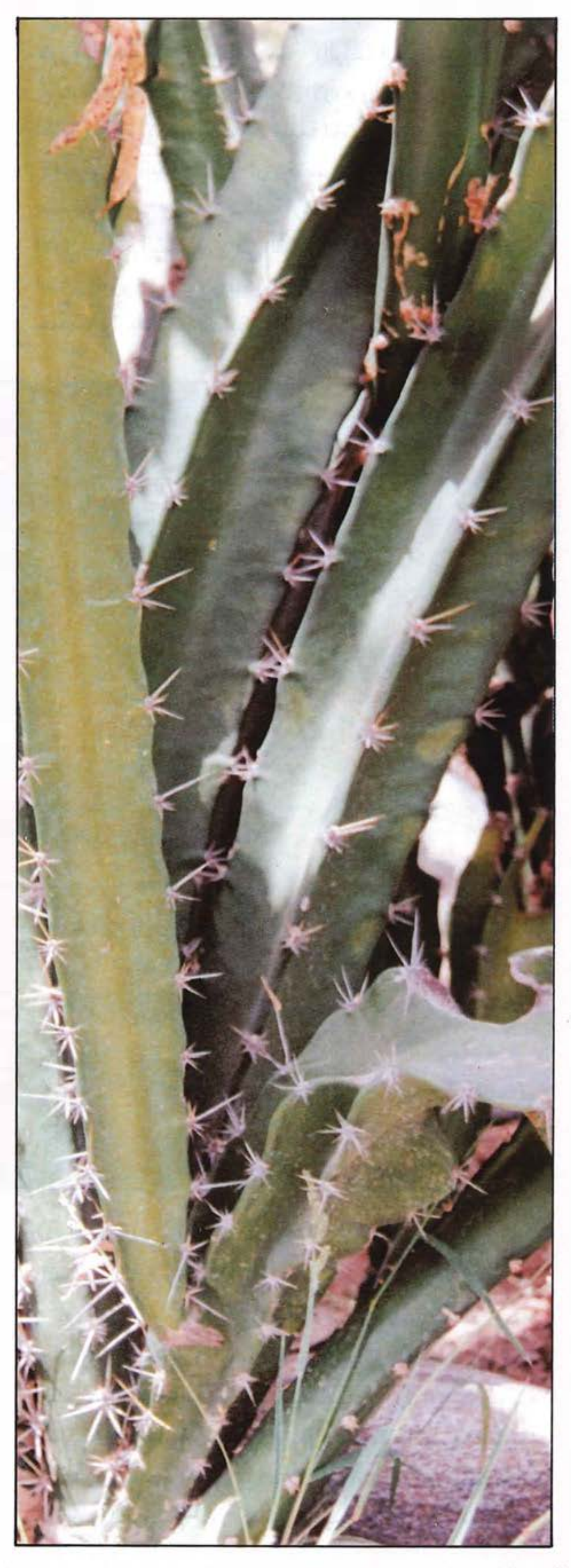
غير اننا وبالرغم من هذا التعميم نجد تنوعا كبيرا بين الانظمة المطرية او بين «هطوليات»، «الدواخل» و«القلوب» والمركز والشواطىء الاطلنطية والمتوسطية، كما نجد تباينا موازيا، وان يكن غير مماثل ولا حتى مشابه، في ردود أفعال النبات ازاء هذه الحالات المناخية. ويتعلق الامر هنا أساسا بالصحراء المغربية، ونسبيا بالصحراء الجزائرية. ولابد من ان نأخذ في الاعتبار النسبة السنوية لهطول الامطار التي من شأنها ان تسقي التربة وتوفر ذلك الحد الادنى الحيوي الضروري من

الاحتياطي المائي لدى الاشجار والنباتات الاخرى . ويرى الباحث الفرنسي «دوبييف» انه لابد من سقوط كميات يزيد حجمها على خمسة مليمترات على امتداد اربع وعشرين ساعة . مبدئيا ، يفترض ان يرطب هذا المقدار التربة العطشى المستقبلة ، لدرجة تسمح بتخمر البذور ، لكن اذا لم يسقط المطر مباشرة او خلال فترة قصيرة ، فان البرعم يذبل ويموت دون ان يتمكن من انجاب بذرة جديدة .لا مفر إذن من ان نضع الفترة الزمنية بين مطرتين في الحساب ، وان نجعلها حاضرة باستمرار في اذهاننا لفهم استراتيجيات النباتات فهما عميقا ودقيقا .

والواقع ان البدو ، على الاقل في الصحراء المغربية المعروفة لدينا اكثر من غيرها ، لا يفرقون بين الغيمة والمطرة بل يطلقون عليهما اسما واحدا هو «السحاب» . انهم لا يقولون امطرت السماء او «نزلت الشتاء» مثلما يقول المغاربة القاطنون خلف جبال الاطلسي ، وانما يقولون «نزلت السحاب» اي انهم يخلطون بين الظاهرة المناخية ، ونتاجها الفيزيائي . ثم انهم يخلطون بين فصل الربيع وبين ظهور الاعشاب الناتج عن هطول الامطار ، فيطلقون كلمة الربيع على الظاهرة الطبيعية المرحلية العابرة ، والفصل السنوي معا . علما بأن عدم انتظامية الامطار ، وانتماء الصحراء الى الحقول المدارية ، وشبه المدارية ، وحتى المتوسطية يمكن ان يجعل «الربيع» يأتي في الصيف او في الخريف . والحقيقة انه لا وجود لفصول بالمعنى المألوف فيما وراء الاطلسي ، وانما هنالك السنوات العجاف غالبا ، والسنوات السمان نادرا او «أعوام النعمة والخير أعوام القحط والجوع» في الحسانية . ويتحدث الناس كثيرا عن هذه السنوات - الاعوام — دون ان يعتبروا «السحاب» او المطر الذي لا تعقبه سيول ونباتات ، فصلا حقيقيا ، بالمعنى المألوف للكلمة شمال جبال الاطلسي .

من خلال الحسابات التقديرية التي اجراها الباحث الفرنسي «ج. دوبييف» يتضح ان متوسط الفترة الزمنية الفاصلة بين تساقط الامطار هو على النحو التالي : من سبعة اشهر الى اربعة عشر شهرا في الصحراء الوسطى (اي الاقسام الموريتانية الشمالية والأقسام المالية — نسبة الى مالي - المجاورة لها والاقسام الجزائرية والنيجيرية والليبية والتشادية) ومابين ستة اشهر وتسعة اشهر عند الحافات الجنوبية الشرقية من تلك الجهات نفسها ، وما بين شهرين وخمسة اشهر بقلب بلاد الطوارق لأن الارتفاعات التضاريسية هنا تزيد نسبيا عن حظوظ — وليس بالضرورة — حصول الهطولية ، واخيرا حوالي خمسة اشهر بالقطاع الاطلنطي من الصحراء المغربية بفضل عوامل الرطوبة المحلية .

الملاحظ ان النباتات العشبية ، خاصة من صنف النجيليات ، وهي تشكل جوهر المراعي ، لا تتوافر الا في الهوامش والاطراف ، او فوق الاماكن والمواقع المتناثرة بجوار احواض الاودية ، او بالقرب من بعض التشكيلات الجبلية المتميزة (مثل قلتة زمور في الصحراء المغربية) وظهر ادرار شنقيط - تكانت - ثم امتداداته بالحوض الشرقي الموريتاني ، حيث يوجد نسبيا ، ما يمكن ان نسرف في تصنيفه فنطلق عليه مجازا التوزيع الفصلي للامطار . والملاحظة ذاتها صحيحة بخصوص شمال الصحراء لا سيما بجوار الحافات الجنوبية الشرقية والحافات الجنوبية لاسوار السلسلة الاطلسية. هناك في هذه الاجزاء التخومية ذات الطبيعة الانتقالية ، تكون فترات انقطاع الامطار اقصر ، وتكون الكميات المتهاطلة أوسع مردودية ، لأنها تسقط اثناء الفصول



الباردة ، لتشكل فصلا ربيعيا حقيقيا .

واذا كـانت درجـات الحرارة المنخفضـة ، تحد من حجم التبخر ، فانها لا تـؤثر سلبا ، في نمو النبات ، انها حالـة معاكسة تمامـا لما يحدث في الصحـارى الآسيويـة القـاريـة الكبرى حيث تؤدي الشتاءات الحقيقية الى اعاقة نمو الاعشاب . اما في الاقسام الوسطى فان النباتات العشبية تظل محصورة بتلك المواطن التي تتمركـز فيها السيـول والامطار الساقطـة ، وتمركزهـا بالضبط داخل قطاعـات معزولة ، ذات تضـاريس معينة ، لا تتعـداها ، الا اذا حصلت امطار استثنائية من مئات المليمترات ، وهو امر نادر الوقوع .

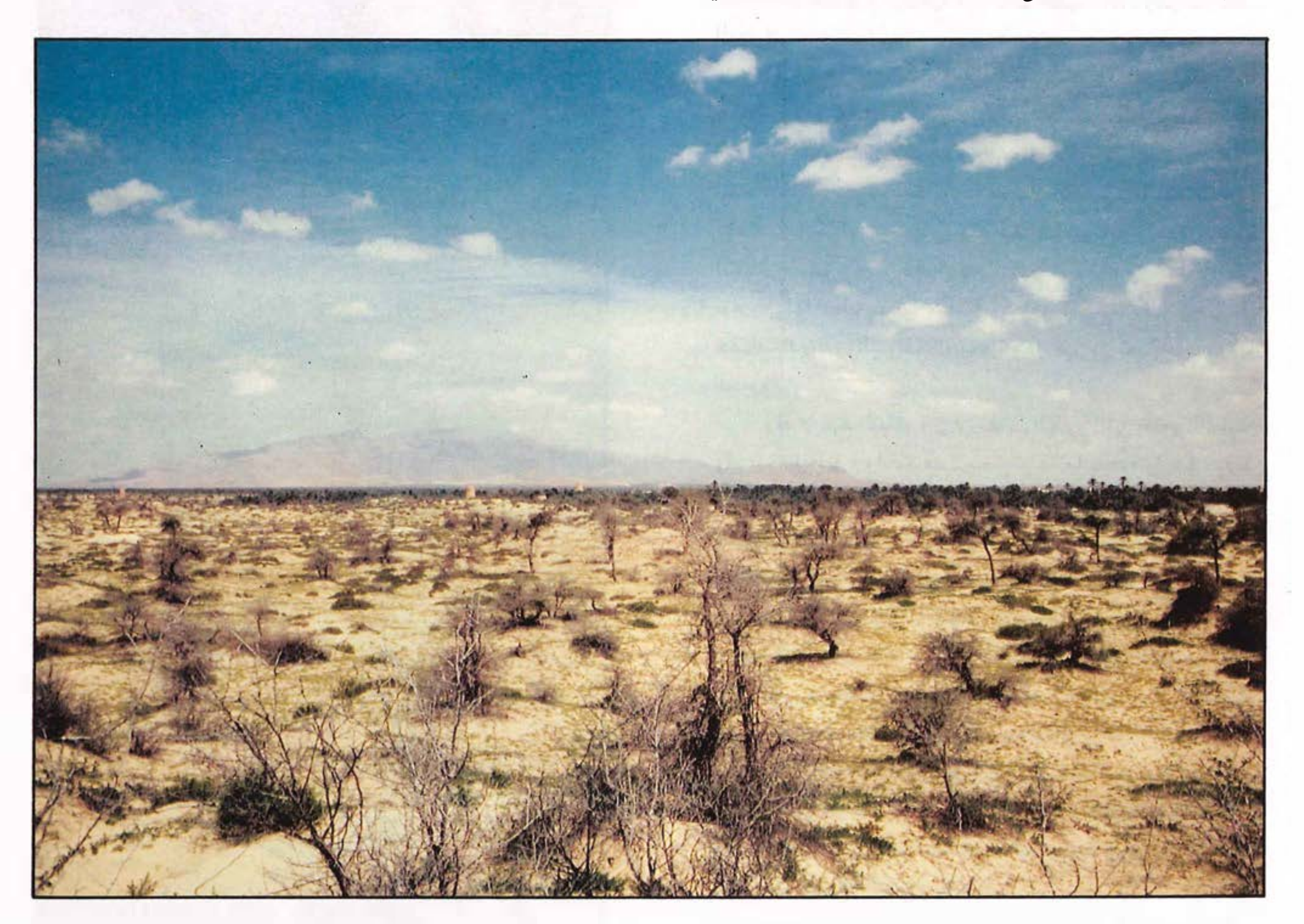
لهذا كله فـلاغرابة ، في ان ينشأ داخل العـالم النباتي شك عميق ، حـول الطقس المتقلب . وهذا الشك يتحـول الى حالـة من انعـدام الامن لـدى الاشجـار والنبـاتـات ، يـدفعهـا الى ابتكـار استراتيجيات معينـة ، بدأ علماء النبـات ينتبهون الى مـا تنطوي عليـه من اسـاليب وطرائق ، تثير دهشتهم وتسـاؤلهم ان نـدرة الامطار مسـؤولة عن تلك الانهيـارات المفاجئة ، والشـاملة التي تتعرض لها اغطية نباتية كـاملة ، كما ان تقطع الامطار يؤدي الى جفـاف البراعم واليـوافع الصغيرة ، من قبل ان تستكمل دورتها الحيوية .

وقد لا حظ النباتيـون ان بعض البذور التي تنتمي الى نبتة واحـدة ، او لنوع واحـد قد لا تختمـر دائما دفعـة واحدة ، بعـد سقـوط الامطار مبـاشرة . كما ان اعـدادا منهـا تختمر بسرعـة ، بسبب رقة غشـائها ، كما ان بعض البذور ذات الاغلفـة السميكة قـد تتخدر ، او تخدر ذراتها ، قبل ان تتمكـن المياه من اختراقهـا نحو الداخل ، وصـولا الى النواة . واعتبر العلماء ان هذا التنوع في ردود فعل البذور ، ازاء الطبيعة العشوائية للأمطار الصحراوية ، هـو ضرب من التكيف مع البيئـة ، يسمح للبـذور بـان «تـرتب» تخمـرها ، وفقـا لتتابع الامطـار ، وبالتـالي ان توزع الحظـوظ . والمخـاطـر تجنبـا لفنـاء النـوع بل ان هنـاك عـددا آخـر من الاستراتيجيـات هـدفـه استخـدام الموارد المائيـة استخـدامـا اقتصاديا عقـلانيا للاستفادة منه بأقصى مـا يمكن من الفاعلية حرصا على صيانة النوع وبقائه .

بعض النبـاتـات ذات المنشأ الفصلي خـارج الصحـراء ، تختزل حين توجد فيها اطرافهـا الهوائية ، اي اجزاؤها الخارجية المعرضة للريح الى الحدود الدنيا بهدف الوصول الى طور الاثمار من خلال استعمال منهجي لموارد مائية متأتية من سحة صهرية واحدة كما ان هناك اشكـالا يسميها العلماء النباتات «العـرضية او العارضة» السريعة الـزوال او بنت يومها ، تكتفي بخلق ورقة واحـدة او ورقتين صغيرتين ، ثم تسارع بإنجـاب زهرة واحـدة تعطي بـذورا خـلال فترة زمنيـة قصيرة تتراوح بين اسبـوعين وثلاثة اسابيع .

ولاشك ان قصب السبق يعود لتلك الـزهـرة الصحراويـة المكتشفـة بجـوار مدينـة تمبكتـو ، والتي لا يستغـرق استكمال دورتها الحياتية باطوارهـا الثلاثة : من اختمار ، فإزهار فإثمار ، اكثر من اسبـوع واحد . وهذا التصغير او «التطـوير البرقي» انما هو استجـابة ذكيـة اخيرة ، تبتدعهـا الحياة وتتقـدم بها للطبيعة امام استحالة التخطيط لموارد المياه .

وهكـذا يصبح كل مطر «حـادثـا» استثنائيـا معزولا لابـد للنبتة ان تستفيد منه حتى لو دفعت مقـابل ذلك ثمنا بـاهظا ، في



شكل اخفاقات متكررة ومتواليـة ، ربما انتهت بموتها في النهاية . لكن هـذا الموت ، او الانتحار السريع والـواعي ، يخلف ، بل يخلق بذورا جديدة تتضمن موروثات حاملة لعنصر استمرارية النوع.

وقد اجـريت تجارب علمية على ٥٠ نـوعا صحـراويا و٧٢ نوعا اسكنـدنافيا كشفت عن الفروق الهائلة بين آليـة استجابات البذور الصحـراويـة والبذور الاسكندنافيـة للماء . وقع الاختيار على بذور من نـوع واحد ، لكنهـا قادمـة من بيئتين متطرفتين في اختـلافاتهما المنـاخية ، الا وهما البيئـة الاسكندنـافية المنتميـة لاوروبا الشماليـة الباردة الرطبة ، والبيئـة الصحراوية الـواقعة تحت خطـوط المداريـات . وخلال الاربع والعشرين سـاعـة ، اي اكتمال دورة الارض ، ظهـرت سبعة اختمارات في القسم العـربي الافريقي من البذور ، دون ان تختمـر بذرة اوروبية واحدة . وفي غضـون ثماني واربعين ساعـة ارتفع عـدد الاختمارات في القسم الاول الى رقم الثـلاثين وبقى القسم الثـاني في مستوى الصفـر . امـا في اليوم الثـالث ، وبينما بلغ عدد الصحـراويات المختمـرات خمســة واربعين تجرأت بذور اسكنـدنافيـة نعم اربع لا غير على اقتحام المجهول والـدخول الى مغامرة الحياة ، بتـواضع شديد . وليس هذا الكـلام الذي اقولـه هنا من انتاج الخيـال ، ولا هو من صنع المتخيل ،او المخيال ، وانما هو وصف لتجـربة علمية رواها العالم الفرنسي «تيودور مونو» وعلق عليها بجملة سـاخرة قائلا : «بـذورنـا ليست في عجلـة من أمـرها فهـي تدرك أن الـرطـوبـة ستدوم» انها مباراة ريـاضية من نوع فريد قلما يعـرفه الناس . اما البذور الصحـراوية فربما خمنت او تصورت ان الـرطوبة لن تستمر . والغريب في الامر كما يقول تيـودور مونو ان هذا النوع

الـذي قـد تـدفعـه الضرورة الى التعجيل بانتـاج زهـرة هـزيلـة ووضعهـا فوق عنق يضـاهيهـا في الهزال والهشاشـة ، لا يزيـد ارتفـاعـه على سنتيمترين ، ان هـذا النوع اياه لا غيره ، عنـدمـا تتـوافر لـه تربـة اقل جفافـا ، وبالتـالي يملك وقتا يتصرف فيـه بطريقـة لا تفرض عليـه الاستعجال او التعجـل ، لا يتردد في بناء حرش طولـه متران . فكيف تعرف البذرة مسبقا عـدد الايام التي يمكن ان تتصرف فيها ؟ ومن يخبرها بذلك ؟ (تيودور مونو) .

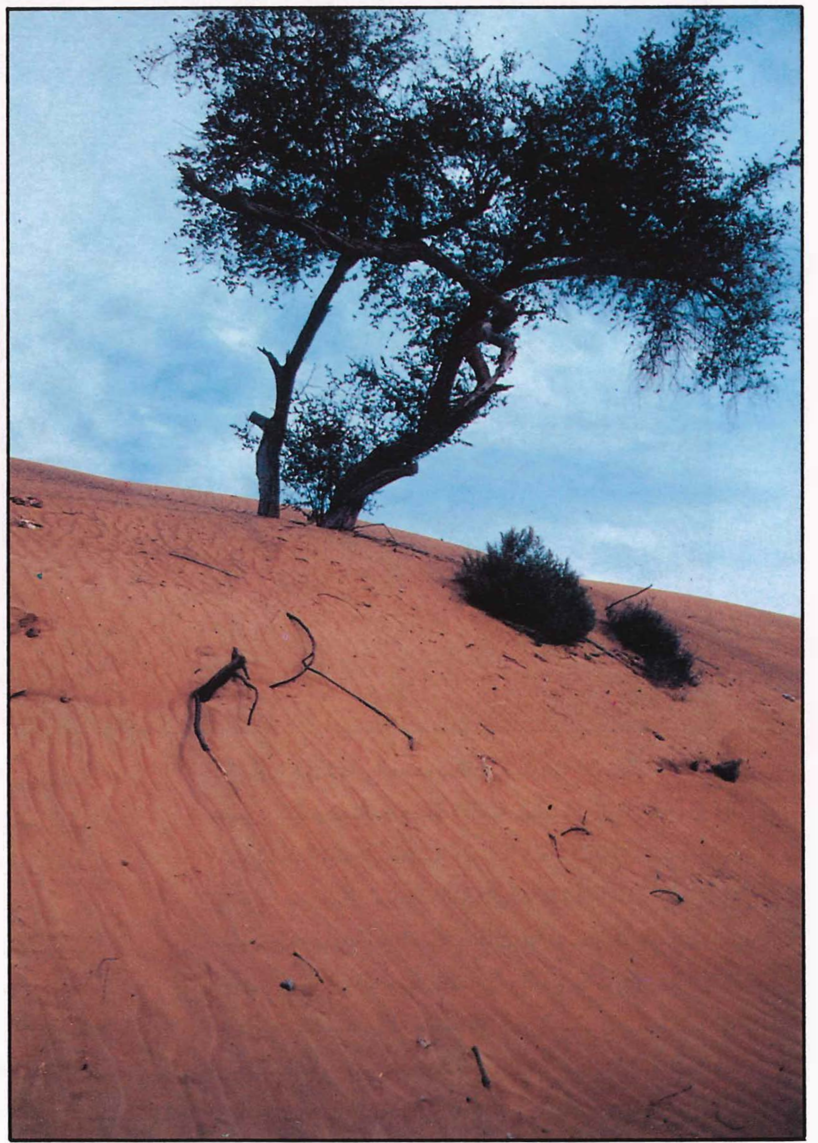
هنـاك فرق آخـر بين نباتـات الصحراء ونبـاتات المنـاطق المعتـدلـة المطيرة يتجلى في اسلوب الانغـلاق والتفتح ، في حـالتي الـرطوبـة والجفاف . هكـذا فـان النباتـات الخردلية او بـالادق المنتميـة الى صنف الخردليـات ، بمقـاطعة «بـريتـانيـا» المطيرة الـواقعة غـربي فرنسـا ، تتفلق فصـوصها تحت تأثير الجفـاف واحيانـا يسمع صخب تشققها ، وهي تلقي ببذورهـا الى التربة ، خلال الايام الصيفية القائظة . وهناك بالعكس نباتات صحراوية تنفتح صماماتها ومصـاريعها اذا ما مسها الماء ، فتلقي بـذورها الى الارض ، في صمت ، خـلال اللحظة المنـاسبـة . ايضـا توجـد نباتـات صحراويـة تنتهي رؤوس بـذورها بثـلاث مسكات ذات شكل خيطي رفيع ، وهي تملك في مقدمتها تكوينا منقاريا صغيرا ، يتيح لها امكانية التغلغل داخل التربة ، بحركة لولبية حلزونية ، والحال انها تـدور حـول نفسهـا ثم تنغـرس في الارض . وبعض هذه البذور يسافـر ، قاطعا مسافات طويلـة في مواكب السوافي ، من قبل ان يستوطن افراده مكانا معينا .

ان منظرها غاية في الجمال والرشاقـة شاهدناه في طفولتنا ، وقـرأنا عنـه فيما بعـد ابحـاثا علميـة شيقـة كتبهـا النباتيـون الفـرنسيون . لهذه البـذور مسكات من ريش ، وحين تنغـرس في التربة ، نـرى شعيراتها الفضية ترتعش تحت مفعول الـرياح ، في احضـان الكثبان الـرملية او داخل شقـوق الجروف الصخرية ، والاطلال الصلصاليـة ، بانتظار امطار قد تأتي وقد لا تأتي الا بعد مضي سنوات .

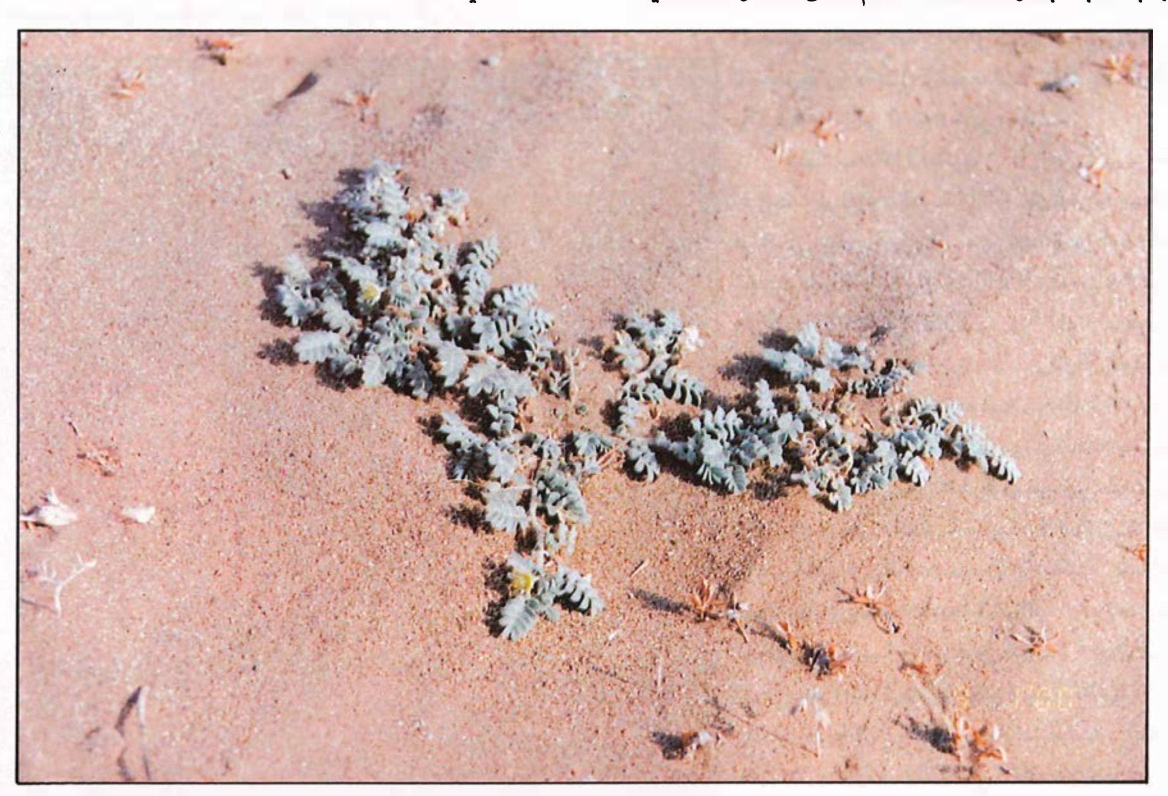
كذلك يحدثنا النباتيـون عن انواع اخرى تقسم افرادهـا الى قطع متعددة ، داخل كل قطعـة منها اربع او خمس بـذور وحين تـدفن واحـدة من هـذه القطع تحت سطح التربـة ، للتخمر ، لا تنبت منهـا الا واحدة هي البـذرة العليـا في الترتيب . واذا اعيـد تجفيف تلك القطعة ثم اعيـد زرعها من جديـد في تربة رطبـة ، فان البذرة الثانية التي تكون قد احتلت المكانة الاولى ، هي التي تتخمـر ، بينما تبقى الاخرى في حـالة سبـات او بيات . ان هـذه البذور كما يقول تيودور مـونو تعمل مثل «شرشـور» بنـدقيـة صيـد ، لا يـرسل الا طـاقـة واحـدة قبل ان يعـاد شحنـه مرة ثـانيـة . فما الـذي يحدث داخل هـذه الاعضاء النبـاتية ؟ الم تصل هـذه البـذور الى درجـة واحـدة من النضج ؟ ام ان البـذرة الاولى بثت مادة كيماوية مخدرة بثت خلالها للأخرى رسـالـة ، يمكن ان نترجم فحـواها هكـذا : «انتظـروا حتى يأتي دوركم ، واتركوني انا اتخمر بمفردي» ؟ .

ايضا توجد لدى النبـاتات الصحراوية اساليب شتى في نشر الثمار واخفاء البذور ، وغـرسهـا وزرعها . ومن اشهر الحالات المعروفـة في الادبيات والحوليات النبـاتيـة ، وضعيـة وردة اريحا وهـي من صنف الصليبيات او ذات الفلقتين .

ولعل تسميـة ذلك الصنـف من الازهــار بـالصليبيات يعـود الى اكتشاف الاوروبيين لها اثنـاء الحروب الصليبيـة ، واستعمالهم لها في اغـراض شتى ، ثم محـاولة نقلهـا وتوطينها بأوروبا ، خـارج بيئتها



الاصلية . انها في كل الاحوال ثمرة معقدة تنفلق تويجتها على نفسها ، اثناء النضج وتأخذ شكل يد خشبية مضمومة تمسك في قبضتها كل البذور . وعندما تبتل وردة اريحا نشاهد يدها الصغيرة تبسط اصابعها ، عارضة بذورها في الهواء الطلق ، وكذلك تظهر فوق السطح مادة دبقة ، لزجة تسمى «اللصاق المنوي» . وهكذا فأنتم حين تأخذون وردة من فصيلة الصليبيات هذه وترطبونها بالماء ، ثم تضعونها على حافة كأس من زجاج ، فسوف تلاحظون ؟ انها تلتصق به الى درجة يصعب معها فك الارتباط بينهما ، ان اللصاق المنوي يثبتها في الزجاج تماما ، وفي بعض المرات تنتصب شعيرات الغلاف الخارجي ، وهي ايضا ذات لزوجة ، متأتية من المادة المنوية نفسها ، تسمح لها بإلصاق بذرتها بالتربة مباشرة . اننا هنا امام عكس الظاهرة اللقاحية



الاخرى التي تؤدي الى انتشار البذور وتشتتها اما بواسطة الرياح او بواسطة افرازات الحيوان وفضلاته . هنا اسلوب مختلف تماما يبدو ان الطبيعة ، في رأي تيودور مونو ، قد اخترعته لتغرس وردة اريحا في بيئتها الطبيعية الملائمة .

ومثلما ان مناخات الصحراء تنتمي الى كافة النطاقات الطقسية السائدة في العالم .. حتى اننا تجرأنا فاسميناها «سلة نفايات مناخية» ، كذلك هي نباتاتها ، اي ازهارها واشجارها تنتسب هي الاخرى ، او تنتسب غالبيتها الى مناطق جغرافية نائية . ولا وجه للغرابة في ذلك اطلاقا ، اذا تذكرنا ان النبات ، هو ابن المناخ .

ويلاحظ المصنفون النباتيون ان سطح الصحراء الراهن ، تعاقبت عليه في وضعيته الجيولوجية السحيقة جدا ، عصور رطيبة او مطيرة بهذا القدر او بذاك ، كما يلاحظون ان الازهار والاشجار والنباتات الاخرى المتناثرة فوق الكرة الارضية ، سبق لها ان غطت هذه الفضاءات الجرد العارية ، التي نعرفها اليوم . وقد تخلفت من تلك التغطية ، في تلك الدهور البائدة اجيال من شتى الصنوف والانواع ، ما تزال تقاوم وتعيد انتاج نفسها رغم قسوة الظروف . ثم ان السوافي الرملية والدوامات المناخية ، والفيضانات المتقطعة ، وحتى قوافل الجمال ، وتحديدا امعاءها وربما امعاء الرجال ايضا ، نقلت انواعا متوسطية واطلنطية نحو اقاصي الجنوب ، كما حملت انواعا مدارية واستوائية الى اقاصي الشمال . هكذا فان الصمود الذي مارسه الاحفاد المنحدرون من عهود منقرضة ، مضافا اليه عمليات النقل الجوي والبري المتواصلة تتحمل مسؤولية الخليط الحالي . ففي الصحراء نباتات من جبال الريف الشمالية ، على ضفاف البحر الابيض المتوسط وفيها نباتات جاءت من جبال الاطلسي ، واخرى مهاجرة من ذلك الشريط الطويل ، الذي يكاد يكون قارة عربية اسلامية خالصة ، لانه يمتد من نهر السنغال حتى غرب افريقيا الى اقليم السند بآسيا الوسطى . وتكثر هنا بقايا السنديانيات ، او السندانات العتيقة ، البائدة واصلها السندي واضح من الاسم



، وهي التي تزرع فيما وراء جبال الاطلسي كمصدات او واقيات رياح حول المزارع والحقول ، وغالبا ما نشاهدها تولي ظهورها للجنوب ، حيث تهب رياح الشرقي دائما .

ان دور تلك السنديانات التي نشاهدها في السهول الخصبة، هو حماية المزروعات الطرية العود من سموم تلك العواصف الجحيمية التي تهب من اعماق الصحارى ، وتعبر جبال الاطلسي باتجاه الشمال . ان منشأها الصحراوي ، هو الذي يمنحها تلك الطاقة الهائلة على الصمود بوجه عوامل التجفيف والتنشيف ، كما ان اصلها ذاك ، هو الذي يعطيها القدرة على «صد» امواج الحرارة والغبار وامتصاصها ، مع الاحتفاظ بتلك النضارة الدائمة ، التي لا تفارقها في جميع فصول السنة حين ـ او بالاحرى حيث تكون الامطار المتساقطة ، دون مستوى مئة ملليمتر او لا تتجاوز عشرين ملليمترا ، تبدأ الصحراء الحقيقية فلا يبقى على قيد الحياة من النباتات والازهار والاشجار سوى الانواع المتكيفة القادرة على الاستمرار في ظروف حرارات قصوى تختفي كل مقومات الحياة ومكوناتها تمام الاختفاء . وهذه التكيفات البيئية او البيئوية ترتبط دوما بتغييرات عميقة في انماط الحياة ، تغييرات تكون ظاهرة للعيان في حال نباتات الصنوف البصلية ، وكذلك الاحيائيات وبنات يومها . فالاولى تقوم بالاسراع في استكمال دورتها النباتية لدمجها تماما في البرهة الزمنية القصيرة ، التي يتم خلالها اخصابها بسقوط الامطار ويكفي ان تنزل الامطار لكي تبادر بذور هذه الانواع والصنوف الى الاختمار ، وتعيش دورتها الكاملة من إزهار فإثمار في ظرف ايام معدودات ، بعد ان عاشت حياة سباتية او بياتية ، كامنة ، عدة اعوام اثر سقوط المطرة السابقة .

واذا اردنا استعمال عبارة متداولة ، قلنا ان هذه النباتات تنتهج «سياسة حرق المراحل» او طهي الاشواط . هكذا اثناء عملية الانجاب الرائعة التي تحركها الامطار النادرة في الصحراء ، نرى النباتات التي بقيت بصيلاتها غائصة في التربة ، تعجل برفع جذوعها وسيقانها وقصباتها واعناق رؤوسها المزهرة . والواقع ان هذه النباتات تتحايل على الجفاف او تلتف من حوله . انها ليست مطالبة بالتكيف مع شدة الماء لسبب بسيط هو ان نمط حياتها يفرض عليها الا توجد الا بعد نزول المطر ، ولانها لا تبقى محسوبة في عداد الاحياء ، او على قيد الحياة ، خلال الفترات الفاصلة بين الامطار ، الا في صورة بذور او بصيلات . والبذرة تلك البدعة الرائعة لعالم النبات ، تلعب ضمن الاستراتيجية النباتية دورا مركزيا ، عندما تحافظ على طاقتها الاختمارية خلال عدة سنوات .

احيانا تذهب النباتات الى حدود قصوى لا يتصورها عقلنا الانساني المكبل بمسلماته وقبلياته السطحية . ومثلا فان بعض البذور المحكوم عليها في عدد من المناطق الصحراوية ، الافريقية والاسترالية ، بان تنتظر سقوط الامطار عشر سنوات بالتمام والكمال ، وصلت الى حد اختراع نظام تخديري يمنعها من الاختمار ، والتفتح تحت تأثير الانداء او الانواء الطفيفة.

ان هذه البذور تمارس نوعا من الاضراب السباتي خوفا من ان تتخمر تحت تأثير رطوبة سطحية عابرة ، قد لا تكون كافية ، وقد لا تتجدد ، مما يعرض النبتة الوليدة لخطر الموت عطشا وحرقا ، في اليوم التالي تحت ضربات اشعة الشمس اللافحة . ويتعلق الامر هنا بمخدرات نمو ، لا تنتهي آثارها الا عندما تتوافر في المحيط كميات معينة من الماء ، خلال فترة محددة من الزمن ، كافية لتضمن حياة حقيقية للنبتة .

الاحياء ، او البعث ايضا واحد من الامتيازات التي وهبتها الطبيعة للنباتات العتيقة ، مثل صنوف الرغويات والطحلبيات ، التي تزدهر اثناء الجفاف ، دون ان تموت ، تحت وطأة الحرارات المرتفعة . ذلك ان هذه النباتات الاحيائية لها قدرة خارقة على التطور بطريقة نكوصية تمكنها من التشبع بالماء حين تمتلىء به تربتها . وفي المرحلة المتقدمة حتى ذبولها الاقصى ، يكون المحتوى المائي لبعض النباتات الرغوية ناقصا بنسبة ثمانين بالمئة عن مستواه الاعتيادي . وهذا يعني ان النبتة تمارس ضربا من الحياة السباتية ، اواشكالا من البيات الحياتي ، يجعلها تنجز بالكامل ، دورة البذرة .

كثافة الطاقة الاحيائية لهذا الصنف الذي يطلق عليه النباتيون اسم «الاحيائيات» تختلف من نوع لآخر لكن قصب السبق يعود بلا شك، لتلك النبتة الرغوية التي استطاعت بعد جفاف دام اربعة عشر عاما، عاشتها في حالة بيات دائم، ان تنتج قصبات واعناقا ورقية. وعادة ما تكون الآجال قصيرة، لا تتجاوز بضعة اشهر. والواقع ان هذه النباتات الدنيا، اخترعت قبل احفادها مبدأ التنويم البياتي، او قاعدة السبات النباتي، وهو مبدأ سوف تجسده البذرة فيما بعد بشكل متقن، غير مسبوق، ولا مثيل له لاحقا في تاريخ التطور. وهو مبدأ ما تزال الحيوانات العليا تجهله تماما.

تجنبها شر الموت تنفسا، حين تفرض عليها ايكولوجيتها ان تعيش في ظروف صعبة للغاية.

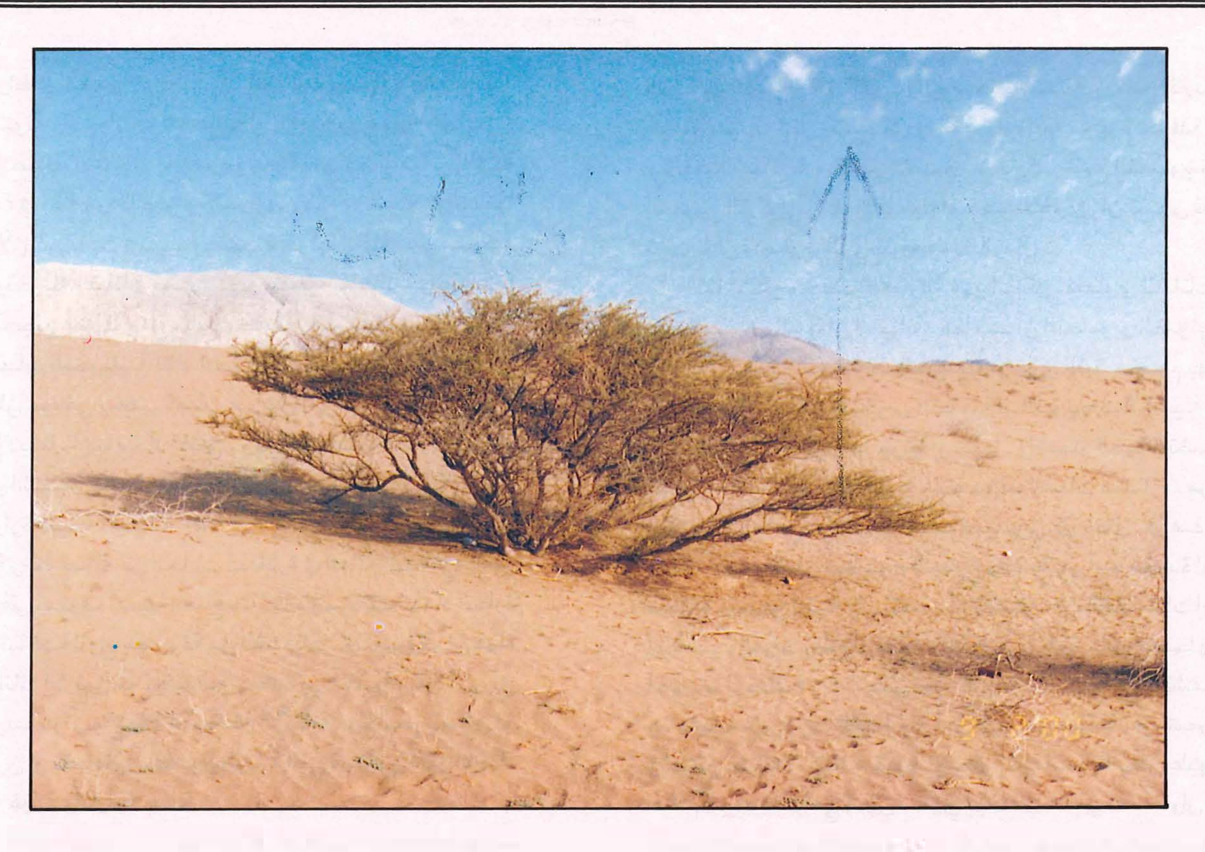
تقوم هذه الاستراتيجيات على اختيارين بسيطين تجدهما في اساس كل اقتصاد للحياة: فإما الحد من الخسائر او زيادة الاحتياطيات المائية او القيام بالعملين معا. واكثر الوسائل بساطة ونجاة لتخفيض الخسارات المترتبة عن تبخر الماء بطريق التنفس، هو تقليص سطح الأوراق المتنفسة، الذي شرحنا عددا من جوانبه في الصفحات السابقة. وهناك حالات غير التي تحدثنا عنها حتى الآن، تمارسها الاوراق ذات البنية الصلبة، مثل شجرة الرندة، او الغار، التي نطلق على ورقها في المغرب اسم «ورقة سيدنا موسى»



الحيوانات الاولية، او البدئية — وليس البدائية - وحدها مثل الفطريات القادرة على الانحفار او البكتيريات المالكة لقدرة التجرثم، تملك وحدها طاقة الهروب داخل الزمن، انتظارا لظروف افضل تمكنها من استئناف حياتها. هكذا فان الطحلبيات الجوية، ورغويات وزكريات الجدران والصخور، المفتقرة الى اي مخزون مائي، عادة ما تملك قدرة احيائية تشاطرها فيها الفطريات واحدية الخلية التي تعيش في السوائل. والملاحظ ان نباتات الاسوار والصنوبريات وبعض الاشجار المدارية، هي آخر النباتات المتطورة التي حافظت على هذا الامتياز. اما النباتات المعاصرة فقد اخترعت استراتيجيات اخرى

وشجر البلوط والفلين (الفرشي - أفرشي بالحسانية)، والزيتونة والسنديانة الخضراء واكليل الجبل، اضافة لانواع اخرى من ذوات الاوراق الابرية، او الشوكية من طراز الخنشاريات.

هذه الاوراق الصغيرة الصلبة تضع على غلافها طلاء شمعيا واقيا، يليه في الداخل ويعززه نسيج مؤلف من خلايا ذات حافات سميكة. وبعبارة اخرى فان هذه الاوراق تلبس معطفا خاصا لوقاية نفسها ليس من الامطار، كما يفعل سكان المناطق الرطبة، اثناء الفصول الباردة، وانما هي تفعل ذلك حفاظا على الرطوبة الداخلية واقتصادا لها. ثم ان المسام، اي تلك الثقوب والتخريمات التي تتم عبرها المبادلات الغازية،



تصبح محدودة العـدد ، وتنغرس عـادة في سطح الجلد ، مختبئـة داخل سراديب عميقـة ، سراديب من زغب يسـودهـا مناخ مصغـر «ميكـرو كليما Micro climat» يحد من كثـافـة التنفس، وفي نفس السيـاق ، سيـاق تخفيض المبادلات الغـازيـة ، تضطـر بعض النجيليات الى العيش على عناصر جافة مثل يرعات الكثبان ، فتلتف اوراقها على نفسهـا ، عندما يكـون الهواء ناشفـا ، وتقوم بتقليص وتيرة تنفسهـا الى مـا بين خمسـة وعشرة في المئة من كثـافتهـا الاصلية ، الاعتيادية . إضافة الى هذه الحيل هناك شعيرات ناعمة ـ زغبيات ـ تتولى بدورهـا الحد من حركات الهواء فوق سطح الجلد وتقلل من جهتها حجم التنفس . مثل هذه الاساليب ، تعطي لملمس الاوراق خشونـة تمتزج فيهـا الصلابة بـالنعومـة ، وتختلط فيها الخشونة بـرقة تكاد تكون حـريرية . يضاف الى هـذا وذاك ، لدى بعض الانواع ، ظهور اشـواك متأتية من تحول الاوراق والسيقان والقصبات ، تحولا يسـاهم هو الآخـر ، في تقليص سطح التنفس ، او بـالاحـرى ، تخفيض التنفـس على مستـوى السطح . وفي هـذه الحالة ، تكون نبـاتات الصحراء قد تسلحت ضـد انياب القناص ، ونـواجذ القـوانص ، من خلال تكيفهـا مع الشروط القاسيـة التي تعيشهـا . غير ان الاشواك ليست امتيـازا يحتكـره هذا النـوع من النبات ، بل انه توجد انـواع اخرى تنتج الاشواك وتتبع ما يمكن ان نسميه الاستراتيجية الشوكية .

توجد ايضـا انواع مجتمعية او اجتماعيـة اكثر من غيرهـا تؤلف تشكيلات متأنقة ، بل انيقة ، بالمقاييس النباتية ، بل بالمعايير الجمالية الخالصة ، في نظر بعض علماء النبات (جان ماري بيلت) تنظم نفسهـا في صـورة بساطـات متصلـة الاجـزاء او على شكل وسادات ومخدات متسـاندة ، ومتكاتفـة . ووجه الفـاعلية واضح هنـا تماما الا وهـو ذلك الترابط الـوثيق بين السيقان والقصبـات والجذوع المورقة ، الـذي يخلق في النهاية شبكة متماسكـة يسود داخلها منـاخ مصغـر ، يخفف مـن حدة آثـار تبدلات الحرارة كما يحد من تأثير تحولات الـرطوبـة ، صعودا وهبـوطا . وهكـذا فان هـذه النباتـات الاجتماعيـة ، الوسـاديـة تنظم جوهـا الشخصي الخاص ، وتدعـو بلباقـة انواعـا اخرى الى ان تترعـرع وسط هذه البيئة المصغرة الحاضنـة . وتتغطى بعض المرتفعات في الاطراف الشمالية من الصحـراء الغربية ، وكذلك عدد من الهضاب القاحلة في ايران وافغـانستان ، بمناظـر نباتية ذات شكل وسـادي ملائم لتعاقب الرياح ، وتـوالي فصول البرد والجفاف ، بهاتيك الاصقاع الخاضعة لاجواء الحرارات القصوى ، والتقلبات الجوية الدائمة . وتتميز تلك النباتات باوراقها الصلبه الخشنة ، وباشواكها المتينة وبزغبها الكثيف ثم بقيافاتها وقاماتها وعموما هنادمها المكموشة ، اي بعناصر تسعفها على تـوفير الدفء واقتصاد الرطوبة ، وفي نهاية المطاف خلق بيئة ملائمة لكل المنتسبين اليها ، او المتحالفين معها من صنوف النبات المحلي .

لكن قصة التكيف مع الجفـاف هي الارتواء . والارتـواء هو فن مـراكمـة الماء في الاوراق والجذوع والسيقـان والقصبـات والاعنـاق ، مع الحرص ، كما في الحالات السـابقـة ، على الحد من

الافـراط في التنفس . والعـالم الـواسـع للنبـاتـات الارتـوائيـة (المرتـوية ، الـريانـة والسمينـة ايضا) يضم عشرة آلاف نـوع ضمن صنف الاشجار المزهـرة وحدها ، اي حوالي مـا بين ثلاثة واربعة في المئة من المجموع الاجمالي . وهذه الاشجار (ولنسمها منذ الآن الـريانات) تصبح بسبب قـدرتها الفائقة على مـراكمة الماء وتخزينه ، نباتات صهريجيـة حقيقية تملك انسجتها خلايا ذات أحجام عملاقة ، مع حافات طفيفة . انها تحتفظ بالماء داخل الفراغـات التجويفيـة لتلك الخلايا التي تضـم نسبة قويـة من لصـاق صمغي يحبس كميات غـزيـرة من الماء تشكل بدورهـا نسغا دبقـا ، لزجا وحاد المذاق . ويـلاحظ علماء النبات ان نسغ بعض اشجـار الصبار يمكن ان يصل الى حـرارة داخلية تفـوق حـرارة البيئـة المحيطـة بما يتراوح بين خمس عشرة وعشرين درجة وتلك حـالة من الحالات النـادرة في العالم النبـاتي ، نعثر فيها على صنوف لـديها انساغ ساخنة تشبـه تلك الدماء الحارة التي تملكهـا انواع معـروفة من الثـدييات . والمعـروف ان هواة النبـاتات الارتـوائية ، يفـرقـون عادة بين الانـواع ذات الاوراق المرتويـة ، والانواع ذات السيقـان الريـانة ، ولكنهـم ينسون او يهملون او يتجاهلون الجذور الريانة التي قد تكون اكثر اعضاء النبتة غرابة واثارة للدهشة .

اكثـر النبـاتـات ذات الاوراق المرتويـة ، سمينـة تـوجـد غـالبيتهـا في المناطـق المعتدلـة . لكن لها اقـارب في الصحـراء . الاوراق والقامات شديدة التعدد والتنـوع ، لكنها عموما اشجار بدينـة ، تتجمع اوراقهـا حول محور مركـزي قزم ، او قـزمي ، بشكل ما يطلق عليـه العلماء اسم الوريـدة الشريطية . وعنـدما تفتقـر اوراق هذه الـوريـدة الشريطيـة الى الماء نجدهـا تنغلق وتنطوي على نفسهـا ، وتتكاثف مـع بعضها آخذة شكل بصلة ، لا رائحـة لها ، تتـولى اوراقهـا الخارجيـة الميتـة حمايـة بـرعم مركـزي داخلي من عوادي الزمن وغدره . ويمكن لهذه الـوريدة الشريطيـة ان تبلغ حجما هـائلا ، بحيث تتـزود كل واحـدة من اوراقهـا بابـرة حادة ، كما يمكنهـا ان تنغلق على ذاتها انغلاقـا يجعلهـا تشبه الكـرنب ، او زهـرة البطاطس والتفـاح ، او تبقى مفتـوحة او تنفتح بعـد انغـلاقها ، فتظهـر اوراقهـا متداخلـة متشابكـة على صورة حجـارة فسيفسائية ، واشكـال قرميـدية صنعها فنان مـاهر . وتلك مثلا هي حال بعض الازهـار الرائعة الجمال التي تولـد بجزر الكنـاري في عرض الصحراء المغـربية وتموت بعـد تكوين ورودهـا . واذا كانت هـذه النبتة نـادرة في الصحارى الحقيقيـة ، فانها حين تـوجد بالـوانها الزاهيـة فوق تربـة ملائمة ، لا بـد ان تستـرعي الانتباه . وهي معروفـة باسم وردة الـرمال او وردة الـرياح . وقـد يحدث ان تكون الاطـراف شديدة الشفـافية ، وان تغوص النبتة في الرمال فـلا تظهر منها الا تلك الاجـزاء . وتبـدو النبتـة ، كما لو كـانت مـزودة بنظـام بصري يقوم بتحويل الضوء عبر بلـورات الكالسيوم الى انسجة التصوير الضوئي التركيبي ، المتجمعة على مستوى سطح التربة . وهناك نبـات آخر ، نجـد كل ورقة من اوراقـه مجهزة بنـافذة ، بـالغـة الشفافيـة ، بحجم الاصبع ، لا يتركـز نسغ التصـويـر الضوئي التركيبي الا فـوقها . ولعلهـا هي الاخرى ، ان تكـون قد تبنت نفس الاسلوب الذي تتبعه وردة الرمال .

اما الاكثر من ذلك كله غرابة فهو الهيكل المعماري للنباتات ذات الجذوع والسيقان الريـانة . هنا نجد ان التصـوير الضوئي التركيبي وجميع الـوظـائف الطبيعيـة الاخرى للنبتـة تقـوم بها الجذوع والسيقـان والرؤوس التـاجية او التـويجات الرأسيـة ، بينما تختفي الاوراق ، اما جزئيا او كليـا . واشجار الصبار تضم انماطـا مثاليـة من هـذا النوع ، وتقـدم لنـا عينات ممتـازة ، من التكيف الابداعي مع شروط الجفـاف يفـوق كل تخيل . في هـذه الحالـة نـلاحظ ان سطـوح الجذوع والسيقـان امـا مخددة او مضلعة ، تسمح للنبتة بان تتمـدد او تنكمش ، تبعا للخسارات او المكاسب والفوائد المائية ـ نعم المائية وليس المالية ـ التي تسجلها اجهزتها المختلفـة . كما يمكن لهذه الريانات البـدينة ان تتقشف وتترشق خلال فترات القحط ومـا يرافقهـا من مجاعة ، او تسمن وتصبح بطرانـة ، اثناء سقـوط الامطار . تلك الحالـة يطلق عليها عـالم البيئة الفـرنسي (جان مـاري بيلت) في كتـاب له بعنـوان : «الحياة الاجتماعيـة للنبات» دورة الاركـوديون ، وهي من صنع التخددات والتضلعات المميزة لهذا النـوع من النبات . وتوجد بين النبتـة ذات السيقان والجذوع الـريـانة ، والاخـرى ذات الاوراق المرتويـة كل الاشكال التي يمكن ان ترد على الخـاطر ، كـذلك فان الـريانـات يمكن ان تنتج اوراقـا مـرتويـة رغم كـون جذوعهـا وسيقانها ريـانة تماما . وعلى العكس مـن هذه وتلك توجـد انواع اخرى تنتج اغصانا خضراء ، شائكـة ، مسطحة تشبه في مظهرها ومخبرهـا اي في بيئتهـا ووظيفتها الاوراق الحقيقيـة . لكن هـذه الاجزاء هي سيقان وجذوع مستوية، الامر الذي يؤكد انها تحمل ازهارا وثمارا .

لقد اخترعت النبـاتات المرتـوية ، الريـانة بـالصحراء الف حيلـة وحيلة لمراكمـة الماء ، واقتصاده والمحـافظـة عليه . هكـذا خففت ايقـاع التنفس عن طـريق تقليص سطـوحهـا المعرضـة للشمس ، بل ان بعض النباتات الريـانة تطرفت في تكيفها الى حد انها خفضت حجمها الاجمالي ، الى ان صـارت افراد منهـا اصغر ثلاثمئة مرة من اية نبتـة اعتيادية . ويحصل هذا التقلص اولا في مستـوى الاوراق ، وهي دائما بسيطـة مترادف بعضهـا فـوق بعض بحيث انها لا تترك الا سطحـا ضئيـلا معـرضـا للشمس والريح وبالتـالي تقلل جدا من مخاطر التجفيف والتنشيف ، كما ان الطـلاءات الـدهنيـة والشمعيـة ، مسألـة يجري بها العمل ، والمسـام والتخـريمات نادرة ، مخبـوءة ، تشتغل ليـلا فقط ، اي خلال تلـك الساعات التـي يخف فيها التبخر بفعـل برودة الجو ورطوبته وعلى سبيـل المثال ، فان مسام شجـر الصبار وازهاره



لا تتفتح الا في الليل ، لتذبل في اليوم الـلاحق . وتلك وسيلة اخرى ناجعـة تجنب هذه الازهـار الكبرى تخفيض مستوى تبـديد الماء وتبذيـره الى الحدود الدنيا القصـوى . واذا كانت الزهـرة المعنية كبيرة القامة ، وذات اعناق وتويجات قاسية وبـدينة ، فقد تنجح في ان تظل مفتوحـة عدة ايـام ، لكنها في مثل هـذه الحالة ، تغطى جسدها او بالاحرى تطليه بطـلاء دهان شمعي ، تفرزه مسامها خصيصا لهذا الغـرض . كما ان الارداف والحكمات والسنامـات تتعـاون للتخفيف مـن حـدة زاويـة السقـوط المبـاشر للضـوء الشمسي وتخفف بالنتيجة من التنشيف الناجم عن التنفس.

ثم ان مبدأ الجذوع والسيقـان الريـانـة مرتبـط بظاهـرة الاشواك . فـلا صبار بل حتـى ولا ازهار من غير اشـواك حادة ، صلبة ، او لينة ، ناعمة ، بهذا القدر او ذاك . وبما ان اغلب اشجار الصحراء من فصيلـة الشوكيات ، فقـد استرعت انتباه العلماء ودفعتهم الى التـوقف عندهـا لمعـرفة ، اسبـاب نشوئهـا ، وادراك حقيقة وظـائفها ضمـن استراتيجية النبات الحياتية .

هناك طائفة من العلماء الـذين ينكرون ان تكون للطبيعة ايـة قصرية او غـائية فيما تخلقـه من صنوف واشكال . هؤلاء العلماء يـرون ان هاتيك الاشواك ليس لها اي دور على الاطلاق ، وهي تماما مثـل الزوائد عند الانسـان ، لا تملك اية قيمـة ذاتيـة خاصـة بها . بينما تعتقد جماعة ثـانية ان ثراء تلك الاشواك بـالارسابات البلـورية يعني انها تشكل مخزنـا ومستـودعا يقـوم بالتقـاط نفايـات النبتة وتجميعها . وتـوجد مجمـوعة ثـالثـة يـؤمن أفـرادها بـان الاشـواك تتـولى حمايـة الاشجار ضد اسنان العـواشب . ولابد من الاشارة الى ان الاشجار الشـوكية تنتج وسـائل دفاعية اضـافية ، من ضمنهـا افرازات كحـولية مخدرة ، تنتجهـا بعض افراد صنف معروف من الصباريات ، ومواد مسكرة ، ولبيـات مرة مهيجـة ومثيرة كتلك التي يصنعها نبـات صبـاري آخـر او تلك الاشـواك الحيـة الطـائرة التي تخرجها عشبيات من طراز العليـق (انيتي بالحسانية)

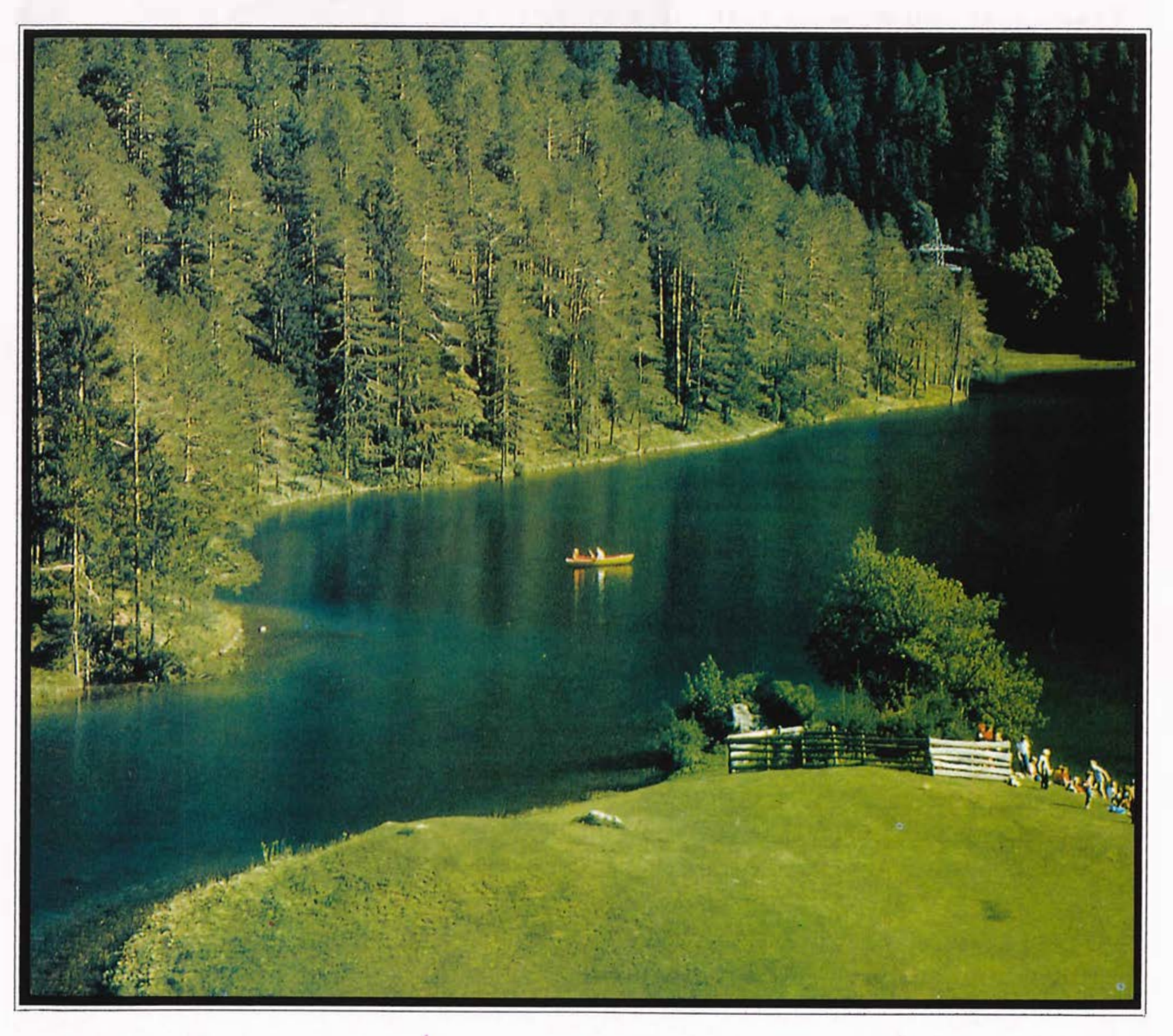
ويوجد رأي رابع مؤداه ان تـرابط الاغشية الحريرية والاغلفة الشـوكية ، المغطيـة لجذور وسيقان عـدد من الاشجار ولاسيما من انواع الصبـاريات والسنطيات ، يقوم بالمحافظة على كمية معينة من الهواء الثابت حول المساميات ويساهم بهذه الطـريقة في تقليص مستوى التبخـر . يضـاف الى ذلك ان الاشـواك البيض تسمح بامتصـاص مقدار لا بأس بـه من الضوء المتسـاقط ، فتحد هـي الاخرى من التشمس الاجمالي للنبتـة . وقد رأى بعض الباحثين ، في اسرار النبات ان وجود اعضاء حـادة ربما كـان بمثـابـة شبـاك وفخـاخ منصـوبـة لاصطيـاد قطرات النـدى الليلي . ولاحظ اصحـاب هذا الـرأي ان ذلك الماء المركز على اشـواك الصبار ، يسيل مع التآليل اللحـائية نحو القاعدة الوساديـة الحاملة للحاءات ، فتتولى امتصاصه مثل اسفنجـة . ويقـول رأي سـادس ان الاشـواك لها دور ديكـور تـزييني لا غير ، اذ لا يمكن ان نشـاهـد صبـارا او وردا من غير اشواك .

اخيرا هنـاك فـرضيـة سـابعـة تسترعي الانتبـاه . يـلاحظ القائـلون بهذه الفرضية ان الاشجـار والنباتات الشـوكية منتشرة بـالمناطق المشمسـة والجافة وفي مقـدمتهـا الصحـراء اكثـر من انتشـارهـا في المواطن الظليلة والرطبـة لدرجة يمكن القـول معها ان النبتة تصبح مدججة بالاشواك حين تكون هي النوع الحي الوحيد الموجود فوق الصخـور الصحـراوية او فوق الرمال المحـرقة . هذا

الموقع المعزول، المتوحش، يفرض على الشجرة او النبتة البرية مضاعفة فاعلية ونجاعة انظمتها الدفاعية. ذلك امر تحتمه ضرورات البقاء امام حيوانات جوعى، مفترسة، باحثة عن رزقها في بيئة فقيرة وليس امامها من خيار آخر سوى ان تلتهم مثل تلك النبتة المغذية الموجودة في متناولها. وتلتقي هذه الرؤية، في جوانب منها بنظرية المجموعة الثالثة المشار اليها.

ومما يرجح صحة الفرضية الاخيرة، ان اغلب النباتات المذكورة حين تزرع وتروض وتتم العناية بها في الحقول الفلاحية، وفي البساتين والجنان والحدائق، تتخلى شيئا فشيئا عن اسلحتها الشوكية وتسلم مقادير مصيرها الى الانسان وعلى سبيل المثال فان نبتة الخس ـ السلطة ـ البرية تفرز مادة لبنية ناصعة البياض ذات اثر مقرف على الحشرات والزواحف والحلازن التي تحاول ان تتغذى منها. اما اعشاب الخس المزروعة في الحقول فالملاحظ انها تخفف من انتاج تلك المادة اللبنية التي تثير غثيان العواشب الصغيرة، وهي تفعل ذلك لان الفلاح يتولى حمايتها من القوارض والآفات الطبيعية المهددة لها. وتجربة الحياة اليومية تأتي لتؤكد هذه الوقائع المتصلة باستراتيجيات الانواع النباتية: الدفاع عن النفس يكون ضاريا، مستميتا وعنيفا بالقدر الذي يشعر فيه المدافع عن نفسه بانه مكشوف الظهر دون مساعدة بينما تنتج الحماية الزائدة عند اللزوم نوعا من الاسترخاء الضار بالبشر والحيوان لانه يسلبهما تلك المناعات الذاتية المكنسبة من التجربة.

اخيرا وفي ختام هذا الموضوع لابد من ان نشير

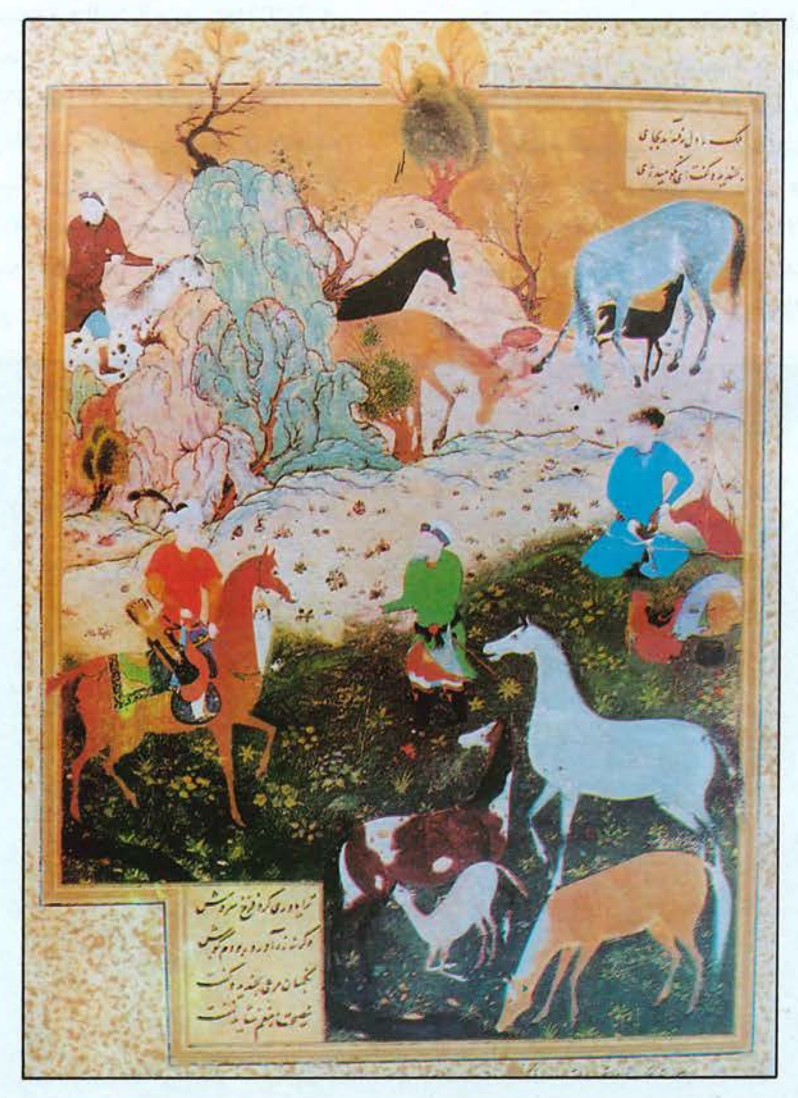


بـاختصـار الى صنف آخـر من الشـوكيـات ، يختلف تمامـا بأحجامه وبنياته ، ونمط حيـاته عن الانواع التي رأيناها حتى الآن . وتـوجد عينـات من هـذا الصنف الشـوكي تستطيع ان تختـزن في تجويفات جـذورها وجـذوعهـا وسيقانها مـا بين طنين وثلاثـة اطنان من الماء . ومن المفارقات العجيبـة ان هذا التكيف الاقصى الذي تصبح فيه النبتـة صهريجا لذاتها ، او قربـة عملاقـة ، يحدث بصورة خـاصة في اشبـاه او انصاف الصحارى الامريكية ، والافريقية الاستوائية والمدارية .

امـا في الصحـارى العـربيـة الافـريقيـة ، فـان هـذه الاستراتيجيـة الصهريجيـة ، ان صح التعبير لم تستخـدم الا من قبل بضعة افراد من الفصيلـة الحرجية او الحرشية . وما تزال اسبـاب الغياب شبـه المطلق لهذا النمط من تخزين الماء بـالامـاكن والمواطن التي تشتـد فيهـا الحاجـة اليـه ، تثير استغـراب الخبراء وتشحـذ فضـولهم . والمعـروف ان هـذه الاشجـار لا يمكن ان تنمـو وتعيش بالاطـراف الشماليـة من الصحـراء ، لان التجمد الليلي او الشتـوي يمكن ان يـؤدي الى انفجار خلاياها المشبعة بالماء كما ان افتقار جذورها الى العمق يجعلها غير مـؤهلة للبقـاء في المواضع المعـرضة لهبـوب رياح قـويـة . لـذلـك يميل علماء النبـات الى ضرورة البحث عن سر خصـوصيتها في مـاضيها الجيـولوجي ، لاسيما وانـه توجـد داخل الصحاري الامريكية والافريقية الجنوبية تحديدا ، انواع من هـذه الشوكيـات تملك قـابليـة للتكيف مع كـافة البيئـات المناخية . وقـد ادخلت عينات من هذه الشـوكيات «المتكيفة» في السنوات الاخيرة الى الصحـراء ، لاسيما في عدد من القطـاعات الجزائريـة والموريتـانيـة ، لملء هـذا الفـراغ وايضـا لتلبيـة احتياجات الجمال والماعز من الغذاء النباتي .



عمر الخيام عند المستشرقين



ترجمها عن الفارسية يوسف حسين بكار ★

إشارات

– تشير الأرقام بين المعقوفتين [ ] في المتن الى رقم الصفحة في الكتاب المترجم عنه.

– ما بين الزاويتين <> في المتن من إضافات المترجم التوضيحية.

– يرمز الحرف «ر» في الحواشي الى «الرباعية»، أما الرقم الذي يليه، فرقم الرباعية في «الترجمة» المأخوذة منها.

– الحواشي المسبوقة بأقواس تعلوها نجمة ( ) ★ هي حواشي مؤلف الكتاب. وقد يتلو بعضها تعليق أو إضافة من المترجم.

★ – أستاذ النقد الأدبي بجامعة اليرموك / عميد البحث العلمي والدراسات العليا (سابقا).

إضـــــاءات

- ١ -

علي دشتـــي (١٢٧٤ أو ١٢٧٥ – ديماه ١٣٦٠ شمسي) مؤلف الكتاب الـذي ترجم منه هذا البحث كـاتب أدبي وسياسي؛ وهـو ابن الشيخ عبدالحسين الـدشتستـاني. ولـد في قصبـة دشتستـان، وقضى سنوات في العـراق حيث درس العلـوم القديمـة. عاد الى ايـران وانخرط في السيـاسة، وأصـدر في (١١ إسفنـد عـام ١٣٠٠ شمسي) جـريـدة «شفق سرخ» (الشفق الأحمر)، وظل مـديرا لها حتى (١١ إسفنـد عام ١٣٠٩ شمسي) إذ آلت إدارتها الى «مايل تويسر كـاني» حتى توقفت عن الصدور في (٢٨ أسفنـد عـام ١٣١٣ شمسي). كانت المجلـة تهتم كـذلك بالموضوعـات الأدبية وكان يكتب فيها نخبـة من الأدباء الشبان ممن أضحـوا أبرز أدباء أيـران وكتابها، من مثـل: سعيد نفيسي، ورشيد ياسمي، وعباس إقبال، وسيد محمد محيط طباطبائي.

تقلـد دشتي غير منصب، إذ ترك الصحـافـة الى عضويـة بعض المجالس، والـوزارة ـ لمدة قصيـرة ـ، والعمل الدبلـومـاسي سفيرا لإيـران في مصر ولبنـان؛ كما تـولى إدارة الـرقـابـة على المطبوعات.

كان يعـرف العربية، وقـد ترجم عنها الى الفـارسية بعض الكتب التي تـرجمها العـرب عن الإنجليزيـة. خلف آثارا علميـة كثيرة تـرجم المرحـوم محمـد صادق نشأت أحـدهـا: «قلمـرو سعدي» (آفاق أدب سعدي) الى العربية [١].

- ٢ -

كتـاب علي دشتي «دمى بـاخيام» (لحظـة مع الخيـام) أو (بحثا عن الخيـام والرباعيات) من أفضل المؤلفـات العلمية التي عـرضت للخيام وربـاعيـاته، لأن صـاحبـه عني، بمنهج علمي دقيق، عناية قصوى بـالبحث الجاد عن السمات الحقيقية لعمر الخيام ومحاولة الكشف عن رباعياته الأصلية وتحديدها، لكثرة ما قيل في الخيـام وما أضيف إليه من ترهـات وأساطير، ونسب إليه من ربـاعيات غطت على الرباعيـات الأصلية، التي يظن أنها قليلة جـدا، وحجبتها حتى أضحى «فـرزها» واستخـراجها من بين هـذا الركـام الهائل من الـربـاعيـات المنسـوبة مشكلـة من المشكلات وأمـرا عسيرا يحتاج الى كثير مـن الأدلة التـاريخيـة والقرائن العلميـة والموازنات الأدبيـة، والى سبر أغوار روح عصر الشاعر سبرا دقيقا.

والبحث الحاضر هـو المبحث السادس من القسم الثـاني: «في البحث عن الربـاعيات» من الكتاب (مطبعة سبهـر ـ طهران. ط ٤: ١٩٧٨) يتنـاول فيه صـاحبه أظهـر مسألة أو قضيـة في جهود خمسة من كبـار المستشرقين الخياميين المعروفين في أهم أثـر كل واحد منهم أو مجموعة آثـاره عن الخيام والـربـاعيـات بالنقد العلمي الدقيق الشامل الكـاشف المستند الى معرفة عميقة ثرية بـالخيام في آثاره وسماته ومصادر أخباره وربـاعياته، الى دراية بالأدب الفـارسي وأعلامه ومناخاته وعصـوره ومشكلاته. وهولاء المستشرقـون هم: فيتزجيرالد الإنجليزي صـاحب أشهر منظومـة خياميـة تتعانق فيهـا الترجمة والإبداع؛ وكـريستنسن الدانماركي الـذي اجتهد، ولكل مجتهد نصيب، ما وسعـه الجهد وأعانتـه إمكانـات زمانـه أن يتوصل الى أصيل الـربـاعيـات من دخيلها؛ والدكتور روزن الألماني الـذي حاول أن يكون معياره، في البحث عن رباعيات الخيام الأصيلة، الـرباعيات المذكور فيها اسمه؛ والـروسي زوكوفسكي أبو نظـرية «الرباعيـات العائرة / الجائلـة» بين دواوين شعـراء مـا بعد الخيـام؛ وبيـيربـاسكـال الفرنسي الذي تـرجم مجموعة من (٤٠٠) رباعية، اختـارها هو، ترجمة أمينة دقيقـة؛ بيد أنه، كفيتزجيرالـد، لم ينشط للعثور على ربـاعيـات الخيـام الأصيلـة بأي جهـد تحقيقي ولم يعن بفـرز أصيلها من الدخيل.

- ٣ -

ينهج المؤلف في كتـابـه نهجـا خاصـا جـدا، وكأنـه يكتب للخاصـة والمختصين فحسب، فهو ينقل النصوص والمعلـومات عن مصادرهـا، ويكتفي بذكر العلم المشهـور به المؤلف في أغلب الأحيـان دون أن يذكـر اسم الكتاب أو الجزء أو رقم الصفحـة؛ وفي هذا ما فيـه، كما يقول الفلاسفة. فـالمترجم ـ أي مترجم ـ في حاجة الى كل هذا، وإلا كبر حمله وزادت مشتقـاته، وهو ما وقع لي في تـرجمة هـذا المبحث. فلقد حـرصت ــ والحرص مطلـوب وواجب في الترجمة العلميـة ـ على أن ألاحق مصادر المؤلـف فيه، وفي الكتـاب بعامـة، وهي مصـادر صعبة المنـال. وأحمد الله أن وفقني الى أن أصل إليهـا فقـد أعـانتني أي عون، ولـولاهـا كما تشهد الحواشي، لظهرت الترجمة في لبوس آخر.

الترجمـــة

فلقـد نهّد المستشرقون قبلنـا، للبحث عن الخيام، وشغلـوا بالرباعيات المنسوبة إليـه أكثر منا، بيد أن تقصي ما انجزوه فيه وإعداد ثبت دقيـق بكتبهم وبحوثهم عنـه، وبترجماتهم المختلفة للربـاعيات يتطلب تنقيبـا واسعا وسنـوات طوالا ليس في مكنتي النهـوض بـه ولا هـو من شـأن كتـابي. يقـول بيير بـاسكـال «يستحيل تقريبـا، إعداد ثبت واف بكل الترجمات والأعمال التي كتبت عن الخيام في المائة سنة الأخيرة».

ليس هـدف هذا الفصـل بآخـرة، الـوقوف عنـد أعمال كل الذين عرضوا للخيام أو ترجموا الرباعيات، خاصة أن أغلبهم لم يعنـوا بـالتثبت من صحيح الـرباعيـات، التي بين أيـدينـا، من منحولها وفرزه؛ بل كان وكدهم ملاحقة نسخها الخطية وعد كل ما فيـه الخيام دون «لأن» و «لماذا» حتى غدت رباعيـاتها أصولا

لترجماتهم [٢٣٥] باستثناء كريستنسن وآخرين غيره. ولا بأس، لهذا في أن نلقي نظرة إجمالية على آثار بعض هؤلاء الخياميين الذين تناول كل منهم الخيام بنحو خاص.

منظومة فيتزجيرالد

ليس من شك في أن يتصدر فيتزجيرالد [٢] الأوروبيين، عند الكلام على جهودهم في الخيام، وإن لم يكن أول من عني به؛ بل كان أول من اكتشفه وأذاعه في الخافقين. لقد خلد هذا الفنان الإنجليزي بمنظومته الرائعة القيمة اسمه هو، وشهر الخيام عالميا. غير أن ما هو قمين بأن تلفت إليه الأنظار أن فيتزجيرالد لم يدرس الخيام، ولم يبذل أي جهد للتوصل الى رباعياته الأصيلة. وكل ما فعله أنه استلهم عددا من الرباعيات وأبدع منها رائعة مستقلة.

ويفضل، إذا ما أردنا أن نتعرف على حقيقة صنيعه، أن نستفيد من تحليل مسعود فرزاد [٣] القيم لمنظومة فيتزجيرالد وجهده الدقيق القمين بالثناء في مطابقة كل رباعية بالرباعية (أو الرباعيات) المستوحاة منها، بإيراد بعض ما قاله في هذا الصدد: «لقد سطع شعاع إلهام الخيام، قبل قرن [٤]، على صفحات ذهن فيتزجيرالد فاستطاع هذا الرجل الألمعي [٢٣٦] أن يصوغ واحدة من الروائع الأدبية الخالدة في الأدب الإنجليزي، وهي «منظومة» في مائة رباعية ورباعية [٥] (١٠١)، تنظر كل واحدة منها (شكليا) الى الرباعية الفارسية المشكلة من أربعة مصاريع...».

المحور الأساسي في عمل فيتزجيرالد أنه هو نفسه الذي صنع خطته الانتقادية، ولم يكن في صدد أن يترجم رباعية برباعية، بل أراد لمنظومته أن تكون بيانا لمسيرة يوم كامل في حياة الخيام يشتمل على تعريف جامع بأفكاره وأطواره: تطلع الشمس، فتفتح الحانة. الخيام يقظ يفكر، لكنه يروح يغرق رويدا رويدا، وهو يشرب، في بحر الفكر مأخوذا بفناء الحياة وعجز العقل البشري عن حل لغز الوجود وكثير من المشكلات والمنغصات الأخرى. يغضب حينا، ويعصى حينا، لكنه يبث في الحالين أفكاره وأحاسيسه. وحين يسكن عنه السكر، ويسدل الليل أستاره ويتلألأ القمر، يغوص في بحر الفكر من جديد. وينشغل، في نهاية المنظومة بالوصايا..

لقد عمد فيتزجيرالد، لكي تستقيم له هذه الخطة (أي حصيلة يوم افتراضي كامل في حياة الخيام، الذي يتضمن، دون ريب، ما يشبه ترجمة لرباعياته أيضا) الى اختيار رباعيات مستقلة متفرقة، مما يشك في نسبة أكثرها الى الخيام [٢٣٧]، وفق معياره هو وما يتلاءم مع خطته، ومنحها، من هذا المنطلق الأدبي نفسه، ترتيبا خاصا، واتخذ كل واحدة منها أساسا فكريا لرباعيات منظومته. وأنى وجدت رباعية في المنظومة الإنجليزية مؤسسة على رباعية فارسية، فاعلم انها ترجمة حرة لها. ولقد أعلن فيتزجيرالد أنه مزج، في مواضع كثيرة، بضع رباعيات فارسية وصاغ منها جميعا رباعية من رباعيات منظومته [٦]★.

***

وألف ادوارد هيرون ألن [٧] Edward Heron Allen عام ١٨٩٩ كتابا علميا دقيقا [٨] عن صلة رباعيات «منظومة» فيتزجيرالد برباعيات الخيام الفارسية، وخلص الى ما يلي:

١ - تسع وأربعون (٤٩) رباعية ترجمت كل منها ترجمة حرة جميلة عن رباعية فارسية من نسخة «بودليان» أو «كلكتة».
٢ - أربع وأربعون (٤٤) رباعية ترجمت كل منها عن رباعيتين فارسيتين أو بضع رباعيات، ويصح أن تسمى «رباعيات مركبة».
٣ - رباعيتان مترجمتان عن رباعيتين لا توجدان إلا في طبعة «نيقولا» [٩].
٤ - رباعيتان تمثلان روح أشعار الخيام كافة.
٥ - رباعيتان متأثرتان بأبيات من «منطق الطير» لفريد الدين العطار [١٠].
٦ - رباعيتان تمثلان تأثير غزليات «حافظ الشيرازي» [١١].
٧ - رباعيتان، في الطبعتين الأولى والثانية، من منظومة فيتزجيرالد لا يعرف عن أي أصل ترجمها.

***

إن فيتزجيرالد مدين في معرفته بالفارسية وآدابها لتشجيع ادوارد كول Edward Qowell ومساعدته. وكان جل اعتماده على نسختي «بودليان» و «كلكتة».

جعل فيتزجيرالد يتعرف تدريجيا بالاستعانة بكتاب نحو فارسي ومعجم عربي فارسي انجليزي وبسؤال كول مرارا، على بضعة كتب فارسية من مثل: رباعيات الخيام، و«غزليات» حافظ الشيرازي، و «كلستان» وسعدي الشيرازي [١٢]، و «هفت بيكر» نظامي الكنجوي [١٣]، و «منطق الطير» فريد الدين العطار، و«سلامان وابسال» عبدالرحمن الجامي [١٤].

وأعطى كول الخيام في تموز ١٨٥٦ نسخة مكتوبة من نسخة مكتبة «بودليان»، ومنذ ذلك الوقت، وقد كان عمره سبعا واربعين سنة بدأت صلته بالخيام. وفي حزيران ١٨٥٧ وصلت اليه، بطلب من كول، صورة من نسخة أخرى من رباعيات الخيام كانت في «كلكتة».

تحتوي نسخة «بودليان» على مائة وثمان وخمسين (١٥٨) رباعية ، وتضم نسخة «كلكتة» خمسمائة وست عشرة (٥١٦) رباعية ، ولقد قرأهما فيتزجيرالد بدقة وقابل بينهما ، ثم انشأ منهما معا منظومته [٣٣٩].

***

لقد نافت مدة انشغال فيتزجيرالد بمنظومته شبه الخيامية على عشرين عاما ، اصدر ، في خلالها ، أربع طبعات منها بشيء من التنقيح كل مرة. وصدرت بعد وفاته ، ضمن آثاره الكاملة ، طبعة خامسة ، وهي جميعا كالتالي :

١٨٥٩ : ٧٥ رباعية .

١٨٦٨ : ١١٠ رباعيات .

١٨٧٢ : ١٠١ رباعية .

١٨٧٩ : ١٠١ رباعية .

١٨٨٩ : ١٠١ رباعية .

وعلى الرغم من ان فيتزجيرالد يسمي عمله «ترجمة»، وهو يمثل بالطبع بؤرة ترجمة اساسية ، فان فنه النقدي المنظم في العمل كله ليطغى على فن ترجمته . وقد أدرك هو نفسه هذا ، فقال عن الخيام وشعراء ايرانيين لاسيما فريد الدين العطار وعبدالرحمن الجامي «إن هؤلاء الشعراء الايرانيين في حاجة الى قدر من الفن يهب آثارهم نسقا متساوقا.

وأحسب اننا اذا ما اعترفنا ، بحق ، بأن فيتزجيرالد هو الذي ابتكر مخطط منظومته النقدي ، أدركنا بنحو أفضل معيار الأهمية النسبية لفيتزجيرالد المترجم ، وأعفينا أنفسنا من مشاق الاهتداء الى تعريف لمصطلح «ترجمة» يتواءم مع هذا الأثر العظيم. بيد أنه ما من شك في أن ثمة من يعدون منظومة فيتزجيرالد [٣٤٠] ضربا من الترجمة.

ومهما يكن من أمر، فقد قيل في تقريظها أنها أشهر ترجمة لأثر شرقي، وأجمل ترجمة وأشهرها في الإنجليزية بعد الكتاب المقدس الذي يعد نموذجا للبلاغة في الإنجليزية.

أفبعد هذا التحليل الدقيق النير الوجيز داع لأن يقال أن منظومة فيتزجيرالد أنموذج رائع متميز تنبعث منه أنفاس الخيام؟ إن ما يثار من نقود ومآخذ من هنا وهناك بأن فيتزجيرالد لم يترجم الرباعيات كلمة بكلمة أو جملة بجملة، أو أن المائة رباعية ورباعية ليست خالصة كلها للخيام، بل انداحت فيها رباعيات شعراء آخرين، إن هذا كله لا يقبل بتمامه وعلى عواهنه. فالرجل لم يكن محققا يسعى الى تبيّن الرباعيات الأصيلة، ولم يكن مترجما ضليعا ليترجم الرباعيات حرفيا، بل هو شاعر بكل ما للكلمة من معان، وذو روح تأثرية أملت عليه أن يتقمص الخيام ويتمثل شاعريته، ثم يبدع رائعته هو.

علينا أن نقبل منظومة فيتزجيرالد بحالتها التي هي فيها ونقدرها، فهي ليست، بأية حال، ملاك، رباعيات الخيام الأصلية [١٥].

خيام كريستنسن

ليس ثمة شك في أن كريستنسن [١٦] هو أكثر المحققين الأجانب تعقبا للخيام، وصاحب دراسات دقيقة فيه [٢٤١]. فقد ألف ؛ بدءا، كتابا علميا [١٧] عام ١٩٠٤ من ثلاثة فصول: الأول، تأريخ ونقد؛ والثاني: خصائص الإيرانيين القومية وذوقهم الأدبي؛ والأخير: بحث في رباعيات الخيام. ووزع فيه الرباعيات، من حيث المضمون، في أقسام، من مثل : القضايا الإنسانية، واهتبال الحياة، والتأمل في الحياة والمصير، وأهمية الأخلاق والتوبة.

واستشهد في كل فصل برباعيات من رباعيات الخيام ونظائرها عند شعراء آخرين من مثل: سعدي الشيرازي، وأمير معزي [١٨] ، وناصر خسرو [١٩] ، ونظامي الكنجوي ، وأبي العلاء المعري؛ وهو ما ينم على سعة إطلاعه في الأدب الفارسي.

غير أن الذي يؤسف له أن دراسته لا تستند الى أساس متين، لأن كثيرا من المصادر الموثوقة، نسبيا لم تكن معروفة آنذاك، بل جعلت تظهر تباعا. لقد كانت مخطوطة «بودليان»، وثلاث أو أربع نسخ خطية في مكتبات باريس وبرلين من أكثر مصادر المحقق الدانماركي وثوقا، أما سائر مصادره، فمجموعات «مخازن»، كتلك التي طبعت في «بمبي»، و«لكنهور»، واستانبول، وطهران، والتي يضم بعضها ما يزيد على سبعمائة (٧٠٠) رباعية عجيبة غريبة [٢٠] .

وحسبنا إذا ما أردنا أن نتبين أهميتها من عدمها، أن نقول إن مجموعة «نيقولا»، وهي أكثر هذه المجموعات المطبوعة اعتبارا، تضم أكثر من أربعمائة (٤٠٠) رباعية لا تناسب بينها، جمعها من شعراء مختلفين، حتى أن كريستنسن نفسه يشك، بحسه النقدي الأصيل، في أصالتها ويستشهد، ليدعم شكه وتردده بقول المحقق الروسي زوكوفسكي «لا علينا بالخيام الفيلسوف العالم، لكن أيتسنى لامرىء له مشاعره الخاصة أن تصدر عنه كل هاتيك التصورات المتناقضة والأنماط المتباينة: أخلاق ورذيلة؛ مسلك شريف وأسر في عقال الشهوات؛ فكر

عظيم في أمور الحياة وسقوط في مبازل سوقية...؟!».

لقد أجاب كريستنسن، بجلاء عن هذا السؤال المحير وأرجع أسبابه الى عدم أصالة هذه الرباعيات؛ وساق، ليؤيد وجهة نظره، ملاحظة دقيقة وجيهة، هي أن أقدم نسخ رباعيات الخيام نسخة «بودليان» التي كتبت عام ٨٦٥هـ وتضم (١٥٨) رباعية إلا أن عدد الرباعيات وصل الى ثمانمائة (٨٠٠) في المجموعات الأخرى في القرون الثلاثة التالية لهذا التاريخ. واذا ما وصل عدد الرباعيات الـ (١٥٨) هذه الى (٨٠٠) رباعية في ثلاثة قرون، أفلا يجب أن يشك، أيضا، في رباعيات نسخة بودليان الـ (١٥٨) هذه، وقد كتبت بعد حوالي ثلاثة قرون ونصف القرن من وفاة الخيام؟!.

ويرى بعد هذه الملاحظة، رأيا جديرا بالتقدير، وهو أن على الرغم من الشك في هذه الرباعيات، فإن هذا لا يقدح في أهميتها التاريخية والشعرية ولا ينال منها. أي يجب أن تفصل الخيام وتعد وليدة روح ايرانية تعبر عن الثورات السياسية والدينية والخلافات الاعتقادية والصراعات التي كانت تحتدم بينهم دائما. قد يكون [٢٤٣] الخيام هو الذي بدأ بهنا وأعلنه، ثم لقفه الآخرون فبسطوه وتوسعوا فيه. ونستطيع أن نستشف من الرباعيات «العائرة» (الجوالة) التي نسبت الى الخيام، وهي في دواوين شعراء آخرين، أن الرباعيات الصوفية والرباعيات التي تنطوي على الغزل والعشق هي من الرباعيات المنسوبة التي أضيفت.

بيد أن كريستنسن، على دقة نظره وأسلوبه النقدي الدقيق، وقع في أخطاء أهمها «الأصل» الذي اتخذه للعثور على رباعيات الخيام الأصيلة؛ فهو يرى أن ليس ثمة معيار لمعرفة الأصيل من الدخيل، وأن موضوعات الرباعيات المنسوبة الى الخيام مختلفة ومتناقضة بحيث يصعب معرفة صحيحها من السقيم. لقد افترض أن الرباعيات المذكور فيه اسم الخيام له، وعددها، وفقا لصنيعه، اثنتا عشرة (١٢) رباعية، يضاف إليها رباعيتا «مرصاد العباد» (٢١)، فتكون أربع عشرة (١٤) من (٥٠٠) رباعية منسوبة الى الخيام هي التي يمكن أن تعد له الى حد ما.

ولم تكن قد ظهرت بالطبع، عام ١٩٠٤ الذي ألف فيه كتابه، نسخة الدكتور روزن ورباعيات «مؤنس الأحرار» (٢٢) الثلاث عشرة، ورباعيات «نزهة المجالس» (٢٣) ورباعيات الوثائق الأخرى، ولم تكن والحال هذه للباحث الدانماركي من حيلة لتكوين رأي أوضح نسبيا عن رباعيات الخيام.

أما «المعيار» الذي اتخذه لمعرفة رباعيات الخيام الأصيلة، فمطعون فيه، بل يمكن أن يقال رأسا أنه يبتعد عن الجهة التي يجب أن يتحرك فيها. ففي الاثنتي عشرة رباعية المذكور فيها اسم الخيام قرائن تشي بأنها ليست له، بل يقال أن بعضها رد على الخيام، وبعضها معارضة له، وبعضها دفاع عنه، وبعضها تقليد له، وإنني لمتناولها واحدة واحدة.

وتوّج كريستنسن في عام ١٩٢٧ دراساته وتحقيقاته بتأليف كتاب آخر (٢٤)، لأن الوثائق تزايدت؛ وأصبحت دائرة بحثه تشتمل على ثماني عشرة (١٨) نسخة خطية، هي نسخ: المتحف البريطاني والمكتبة الوطنية بباريس، ومكتبة برلين الحكومية ومتحف لينغراد الآسيوي، ونسخة الدكتور روزن الخطية ونسخ مكتبات اكسفورد وكلكتة. يضاف الى هذا رباعيات «نزهة المجالس» الإحدى والثلاثون، ورباعيات «مؤنس الأحرار» الثلاث عشرة... وقد اختار، بآخرة، مائة وإحدى وعشرين (١٢١) رباعية من رباعيات هذه النسخ جميعا وعددها (١٢١٣) رباعية. ويدل منهجه في اختيار هذه الرباعيات على نفاذ بصيرته وحسه النقدي. وعلى الرغم من أنه أوصل رباعيات زوكوفسكي السيارة وعددها (٨٢) رباعية الى مائة رباعية ورباعية (١٠١)، فإنه هو نفسه لا يرى في هذا الصنيع فائدة تذكر في كشف الواقع والاهتداء الى رباعيات الخيام الأصيلة.

إنه يشك في الرباعيات ذات النزعة الصوفية المنسوبة الى الخيام، لأن عددها، في نظره، يزداد ما تأخر تاريخ النسخة التي تضمها، ولأنه لا يطمئن الى المجموعات المرتبة هجائيا، فهذا النظام لم يتداول الا منذ القرن التاسع الهجري، ولأن الجماع رغبوا في أن تكون للخيام رباعيات على جميع حروف الهجاء فتساهلوا في قبول الرباعيات. أما المجموعات المرتبة وفق الموضوعات [٢٤٥] من مثل: وصف الله تعالى، والتوحيد، والتوبة، والتضرع، فلا يطمئن إليها كثيرا. وعلى الرغم من أن تحريات المستشرقين لم تراوح، عادة، حدود النسخ الخطية ومداراتها، وأقدمها نسخة بودليان، فإن كريستنسن يشك في بعض رباعياتها لفظا ومعنى، ويرى أنها بعيدة عن كلام الخيام وفكره. غير أنه اختار، مع هذا، مائة واحدى وعشرين (١٢١) رباعية وفقا لمعيار «التواتر» أي أن الفيصل في انتخاب الرباعية يرتد الى تكريرها في أكثر النسخ. لكن هذا المعيار هو مبعث العثور بين رباعياته الـ (١٢١) المختارة على رباعيات كثيرة قد يشك في أصالتها بسرعة حتى يصعب عد بعضها للخيام.

ولما لم يكن من هدفنا هنا أن نفرد المجال لبحث نقدي، ونطرح الرباعيات المشتبه بها على بساط البحث واحدة واحدة، فحسبنا أن نشير الى بضع رباعيات في الاستغفار والتوبة في هذه المجموعة تتعارض مع أحد المعايير التي اعتمدها المحقق الدانماركي نفسه في معرفة رباعيات الخيام الأصيلة من مثل (٢٥):

أنا عبدك العاصي، فأين رضاكا؟
ولقد دجا قلبي فأين سناكا؟
إن كنت تمنحنا الجنان بطاعة
يك ذالنا بيعا، فأين عطاكا؟

فمن الجلي جدا أن قائل رباعية كهذه ليس سوى متشرع قشري، وغريب عن كل ما يمت الى الفكر الفلسفي بصلة، وأولى بها أن تنسب [٢٤٦] الى الشيخ عبدالله الأنصاري (٢٦) أو أحد اتباع مذهبه من أن تضاف الى من يقول (٢٧):

* طبائع الأنفس ركبتها *

إن وجود رباعية واحدة في أكثر النسخ لا ينهض دليلا على أصالتها، لا سيما اذا تعارضت مع ما يتوافر من قرائن عن خصال عالم مثل الخيام ومسلكه ونمط تفكيره. ولقد أعمل كريستنسن بهسه، أحيانا حسه النقدي، ورفض رفضا قاطعا أن تكون الرباعية السبعون (٢٨)★ من نسخة «بودليان» للخيام.

إن امرءا يرى أن الموت والحياة في حركة دائبة، ويستشف، مما ينسب إليه من رباعيات، قنوطه من العودة الى الحياة كما في قوله (٢٩):

وليت لنا، وإن سلفت قرون
رجاء أن سننبت كالزهور

وقوله (٣٠):

أنت يا عمر لست بالتبر حتى
يخرجوه من بعد ما يدفنونه

وقوله (٣١):

ألا اغتنم قصير العمر لست بنبتة (٣٢)
تعود فتنمو بعدما هي تحصد [٢٤٧]

وقوله :

«أتدري أن مجيئك الى الدنيا، كمجيء ذبابة سرعان ما تبيد»

إن إمرءا هذا شأنه، كيف يصح أن ينسب إليه مثل الرباعية التالية، وإن وردت في عشر (١٠) نسخ خطية من ثماني عشرة (١٨):

متى اقتلعت كف المنية دوحتي   وعدت لدي اقدامها اتعفر (٣٣)
فلا تصنعوا طيني سوى كوز قرقف   عسى يمتلي بالراح يوما فانشر

ونحن نعلم أن أغلب نساخ المجموعات كانوا مولعين بجمع رباعيات أكثر، وأن جل المتصدين للأمر ليسوا من أهل الفكر والأدب وأرباب الذوق والفهم العميق، وهو ما قادهم الى قبول رباعية توائم مستوى فكرهم وأذواقهم. إن قبولا عاما كهذا لا يمكن أن يعد ملاكا على صحة الأمر إذن.

وعلى أية حال فإن مطالعات كريستنسن وجهوده التي بذلها للوصول الى رباعيات الخيام الأصيلة تظل موضع تقدير. ويشفع له، إذا ما حامت الشكوك حول الكثير من الـ (١٢١) رباعية التي ارتضاها، أنه ليس من أبناء اللغة، فقد تعلم الفارسية اكتسابا، فضلا عن أنه لم يعن كثيرا بالقرائن والإمارات المتوافرة لدينا من القرن الخامس الهجري الذي عاش فيه الخيام [٢٤٨].

اسم الخيام في الرباعيات
رأي الدكتور روزن

الدكتور روزن (٣٤) الألماني واحد من أصحاب الدراسات والتحقيقات اللامعة في الخيام. ترجم الرباعيات الى الألمانية (٣٥) عام ١٩٢٥ معتمدا نسخة مكتوبة عام ٧٢١ هـ تضم ثلاثمائة وتسع وعشرين (٣٢٩) رباعية، إضافة الى رباعيات «مؤنس الأحرار» الثلاث عشرة، وثلاث وستين(٦٣) رباعية في حاشية إحدى النسخ الخطية من ديوان «حافظ الشيرازي».

والدكتور روزن نفسه يشك في صحة نسخته الخطية خطأ وكاغذا/ ورقا (أي لا يمكن أن يكون من عام ٧٢١هـ)، ويظن أنها مكتوبة عن نسخة أصيلة. بيد أن ما فيها من رباعيات تعصى على الانتساب الى الخيام لفظا ومعنى يعمق الشك في صحة تاريخها. ويشاطر الدكتور روزن الرأي المحقق الدانماركي كريستنسن، الذي يشك، كذلك في صحة هذه النسخة.

لقد اعتمد الدكتور روزن، في البحث عن رباعيات الخيام الأصيلة، الرباعيات المذكور فيها اسم الخيام وعددها اثنتا عشرة. ولقد رفض، بأدلة مقبولة ستا منها، وجعل الست الأخرى ورباعيات «مؤنس الأحرار» الثلاث عشرة والرباعيات الست التي وردت في «مرصاد العباد» و «فردوس التواريخ» (٣٦) و«نزهة الأرواح (٣٧) وعددها جميعا (٢٥) رباعيات،جعلها معيارا لمعرفة الرباعيات الأخرى. لا شأن لي، هنا، بصحة هذا المنهج أو سقمه، بل إن قصدي ينصرف الى الرباعيات التي فيها كلمة «الخيام» [٢٤٩]:

١ - فالدكتور روزن لا يرى، بفكره الغربي الواقعي، أن الرباعية التالية للخيام، ولا يمكن بالطبع أن تكون له (٣٨):

«وسقط الخيام، الذي يفصل خيام الحكمة، في كور الهم والغم، فاحترق فجأة، وقطع مبضع الأجل أطناب عمره، وباعه دلال القضاء بثمن بخس».

أجل، هذا صحيح، ورأي الدكتور روزان صائب، ويفوح جيدا، فضلا عن هذا من الرباعية أن بضاعة قائلها مزجاة، وأنه متشرع يؤاخذ الخيام ويثوقه في إدعاء الحكمة والاعتراف بالأجل، لكن فاته أنه حتى غير المشتغلين بالحكمة ممن يعدونها جرثومة الضلالة، وبناة العقائد الدينية قد ماتوا. يقول تعالى: ﴿إنك ميت وإنهم ميتون﴾ (٣٩) ويقول: ﴿ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام﴾ (٤٠).

إن الاثنتي عشرة رباعية التي ورد فيها اسم الخيام واضحا لا لبس فيه، ينم في رأيي، عن عدم أصالتها جميعا، والرباعية السابقة واحدة منها وهي التي لم يقل الدكتور روزن بنسبتها الى الخيام.

٢ – «إن جسمك يا خيام كالخيمة تماما؛ والروح سلطان منزلها دار البقاء. وإذا ما رحل السلطان، يقوض الخيمة فراش الأجل».

ويورد صاحب «طربخانه»[٤١] هذه الرباعية للشيخ أبي سعيد[٤٢] جوابا عن رباعية الخيام الفلسفية المعروفة:

*** دارنده جو تركيب [٢٥٠] طبايع آراست ***

أي:

«لما ركب الخالق الطبائع» [٤٣]

وقد وجدها الدكتور روزن في النسخة المخطوطة من ديوان جلال الدين محمد[٤٤] بهذا الشكل «أين صورت تن به خيمه اي ماند راست»[٤٥] ومهما يكن، فإنه لمن الواضح أنها ليست للخيام، بل هي جواب عن رباعية للخيام.

٣ – ربما نظم بعض الخبثاء الماكرين، أحيانا، رباعية يقلد فيها الخيام، ويظن، ضمنا، أنه يدافع عنه. ويرد على من رأوه آثما، كهذه الرباعية:

«إلى متى أظل أبني على الماء؟! لقد سئمت الأديرة وعبدة الأوثان.

من قال يا خيام إن جهنم ثمة! من مضى إليها ومن أتى من الجنة؟!»

٤ – وربما اتكأ ماكر آخر على مسلك الخيام ومشربه في أن الذنب الحقيقي هو إيقاع الضرر بالآخرين، فأجاز مبالغة، حتى «قطع الطرق» فيما يبدو من هذه الرباعية[٤٦]:

واسمع عن الخيام خير مقالة

اشرب وغن وسر إلى الخيرات

غير أن من الثابت اعتمادا على ما هو متوافر لدينا من خصال الخيام ومسلكه أن رجلا يقول:

*** أصوم عن الفحشاء جهرا وخفية *** [٤٧]

لا يمكن أن ينظم هذه الرباعية التي تقطر لا أبالية [٢٥١].

٥ – ونهد آخر لتقليد الخيام في الرباعية: «دولاب الفلك الذي نحن فيه حيارى»[٤٨] التي يظن في أصالة نسبتها إليه؛ والرباعية التالية التي تفوح فيها رائحة التقليد، اذ كرر «وي» في الشطرين الثاني والأخير، فقال:

«الإنسان كأس وروحه خمر، والجسم ناي صوته فيه. أتدرى يا خيام من ذا الإنسان المخلوق من طين؟ إنه خيال الظل مصباحه فيه». لقد كان التقليد ودعوى التشبه بمشرب الخيام ومسلكه باعثا على نظم رباعيات كثيرة أشرت إليها في الفصل الثالث من هذا القسم، وقد هدف الناظمون، أحيانا، من ذكر اسم الخيام الى تسجيل مشربهم التشبهي، كما في الرباعيات التالية:

٦ – **حتى م صومك والصلاة تنسكا**

فدع المساجد، واقصدن الحانا [٤٩]

واشرب [٥٠] **فسوف ترى رفاتك تارة**

كوزا وأخرى أكؤسا ودنانا

٧ – **خيام طب إن نلت نشوة قرقف**

وحباك وردي الخدود وصالا [٥١]

إن كان عاقبة الوجود هي الفنا

فافرض فناك وعش سعيدا بالا

٨ – **علام تأسى للذنب يا عمر**

ماذا تفيد الهموم والفكر [٥٢] [٢٥٢]

لا عفو عمن لم يجن معصية

العفو عمن عصى، فما الحذر؟!

ان في مكنة الذوق السليم القويم أن يدرك جيدا أن قائلي هذه الرباعيات كانوا ذوي مشارب ونزعات مختلفة، لكنهم افترضوا جميعا أن الخيام مثال بارز لمعاقرة الشراب والإنحراف عن التعاليم الشرعية. فمنهم من أشاد به، ومنهم من عزاه والتمس له العذر، ومنهم من رد عليه يوحي خياله الخاص، ومنهم من لم يتورع عن التعريض والكناية كما في الرباعية التالية التي يقال أن أحد المتشرعين القشريين نظمها ليدلل؛ في الوقت نفسه على معرفته الفلسفية.

٩ – ألقت الأفلاك يا خيام في بر الأزل [٥٣]

(خيمة) كبرى، وسدت باب قول وجدل

ولقد أحدث ساقي الدهر في جام القضا

ألف خيام بدا مثل حباب واضمحل

الرباعية ليست في معظم النسخ، مما يحمل على الظن أن قائلها من المتأخرين، ويكاد تهافتها يسفر عن وجهه، فلفظة «خركة» معناها «الخيمة»، فكيف يصح أن يقال «الخيمة تنصب خيمة»؟ وحينئذ، كيف توصد السماء، وقد نصبت خيمة، باب الكلام؟! قد تكون الرباعية جوابا عن رباعية الخيام المعروفة:

ما نفع الدهر مجيىء ولا ... [٥٤]

ومن هذا، كذلك، الرباعية السخيفة التالية التي وجدتها مع حوالي ثلاثمائة (٣٠٠) رباعية أخرى باسم الخيام في حواشي [٢٥٣] مخطوطة قديمة من ديوان حافظ الشيرازي:

«يا من أتبعت مذهب زرادشت، وألقيت الإسلام وراءك ظهريا،

إلام تعاقر الخمرة وتلاحق النساء؟

اقعد فإنك ميت لامحالة

وفي رباعية واحدة فقط من الرباعيات المظنون في أصالتها يرى اسم الخيام، في أحد مصادره الموثوقة «مؤنس الأحرار»

وقد أبدلت لفظة «خيام بكلمة «أيام».

*** أيام زمانه ازكسى دارد ننك** (٥٥)

ومن المحتمل أن الكتبة هم الذين وضعوا كلمة «خيام» مكان «أيام» تجنبا لاستعمال «أيام زمانه»، (الدهر)، غير أن الشطر جاء في مخطوطة أخرى هكذا:

*** أيام زنام آن كسى دارد ننك**

أي : «الدهر يخجل من اسم ذاك الذي...»

وقد يفسر هذا بتصرف الكتبة كذلك.

وثمة رباعيتان رفضهما الدكتور روزن وكريستنسن أيضا ولم يريا أنهما للخيام، وهما عبارة عن «حواريتين» بين الخيام والرسول الأكرم، وليس ثمة من حاجة لذكرهما (٥٦) [٢٥٤].

– ٤ –

الرباعيات العائرة

منهج زوكوفسكي

للمستشرق الروسي زوكوفسكي (٥٧) بحوث وتحقيقات في رباعيات الخيام (٥٨). ولقد جعل وكده، لكيما يصل الى الرباعيات الأصيلة، أن يدقق في رباعيات شعراء ما بعد عصر الخيام. وكان كلما يعثر على رباعيات للخيام في ديوان أي شاعر آخر يبيح لنفسه أن يشك في أصالتها. يقول الدكتور روزن (٥٩) «عثر زوكوفسكي على اثنتين وثمانين (٨٢) رباعية بين رباعيات مجموعة نيقولا الـ (٤٦٤) في دواوين شعراء آخرين فسماها «الرباعيات العائرة/ الجوالة. وقد أوصلها المستشرق الإنجليزي «روس» (٦٠) والمستشرق الدانماركي كريستنسن الى مائة رباعية ورباعية (١٠١)».

ليس ثمة من بأس على هذا المنهج الذي يتعقب سفر الرباعيات من ديوانه الى ديوان. فثمة حوالي مائة رباعية، من المنسوب الى الخيام، باسم: الأنوري (٦١)، والعطار، ونصير الدين الطوسي (٦٢)، ومجد همكر (٦٣)، وأفضل الدين (٦٤)، والخواجة عبدالله الأنصاري، وحافظ الشيرازي، وغيرهم.

كثير من هذه الرباعيات ليست للخيام، وليس ثمة ما يمنع من أن تنسب الى أي شاعر آخر، حتى أن بعضها يتناسب تناسبا كاملا مع الشاعر الذي نسبت إليه. من مثل الرباعيتين:

– أنا عبدك العاصي، فأين رضاكا؟ .... (٦٥)

***

– إن كنت تلهث خلف شهواتك وهواك .... (٦٦)

اللتين يقال أنهما للخواجة عبدالله الأنصاري؛ حتى لو لم يعثر عليهما في ديوانه، فهما بكلامه أشبه وبفكره ألصق.

وتجابهنا، أحيانا، رباعيات كالرباعية التالية التي [٢٥٥] تنسب الى جلال الدين محمد والتي لا يعرف أنها للخيام، بل احتمال أنها ليست له أرجح. غير أنها ليست قريبة لا من أسلوب «مولانا» ولا من فكره، وهي، لم تكن للخيام، لواحد من اتباع مشربه:

لا تخش حادثة الزمان فإنها
ليست بدائمة علينا سرمدا (٦٧)
واغنم قصير العمر في طرب، ولا
تحزن على أمس ولا تخش الغدا

إن أمثال هذه النسبة غير المقبولة في الرباعيات العائرة كثير وهو دليل خطأ منهج زوكوفسكي، أو – في الأقل – عدم اتساقه وإمكان تطبيقه في كل مورد فمثلا، الرباعية (٦٨):

هل الجام مهما تم صنعا ودقة ....

التي وردت للخيام في «تاريخ جها نكشاي للجويني (٦٩)، والتي يمكن أن تعد من الرباعيات الأصيلة، نسبت الى نصير الدين الطوسي في حين أنها لا تتواءم أبدا مع نمط فكره.

وثمة رباعيات نسبت الى حافظ الشيرازي، وهي لا تمت الى نحو كلامه بأي وجه من الوجوه، سواء أكانت من المظنون في أصالتها للخيام، من مثل الرباعية (٧٠):

إن ذاك القصر الذي زاحم الـ أفق ....

أم من الرباعيات المشكوك فيها، بل المردودة، مثل (٧١)

«أيا من جئت الى الوجود بقدرتك»

بيد أن ثمة رباعية أخرى فيها سمات أسلوب الخيام، وهي (٧٢):

إن لم يطق أحد منا ضمان غد ★

نسبها زوكوفسكي الى فريد الدين العطار في حين أنها لا تمت أبدا الى أسلوب تفكيره بصلة، إن نظائر هذه النسبة [٢٥٦] كثيرة أورد الرباعيات التالية شواهد عليها تماما للفائدة:

– **«ما جدوى مجيئنا ورحيلنا»** ★ (٧٣) : حافظ الشيرازي
– ★ **أصبحت بالسكر والصهباء مفتتنا** ★ (٧٤): حافظ الشيرازي
– ★ **إن ذلك القصر الذي ضم بهرام** ★ (٧٥): حافظ الشيرازي
– ★ **أعب الطلا عمدا ومثلي ذو حجى** ★ (٧٦) : طالب الآملي
– ★ **يقولون : حور في الغداة وجنة** ★ (٧٧) : مجد همكر
– **«أيها الغافلون، إن هذا الجسم لا شيء»** (٧٨) : نصير الدين الطوسي

وثمة نماذج من هذا الاستقراء والتدقيق للباحث المحقق الفاضل جلال الدين همائي في مقدمة «طربخانه» وهي، لغير سبب أكثر قبولا وأدعى للثقة والاطمئنان، لأن صواب رأيه قاطع، فضلا عن سعة إطلاعه ودقة نظره لمعرفته بأساليب الشعر وطرز أفكار أصحابه. لكن، مما يؤسف له، أن كل ما ذكره في هذا الموضوع كان مطردا، ليثبت أن كثيرا من الرباعيات المنسوبة الى الخيام مبثوثة في دواوين الشعراء المتأخرين. إنه في كل الأحوال، منهج لا يفضي الى نتيجة ثابتة قاطعة.

والأمر الذي يجب ألا يغرب عن البال، هو أن الخلط

والاختلاط في الرباعيات كثير. فثمة ما يقرب من ألفي (٢٠٠٠) رباعية باسم جلال الدين محمد (مولوي) في مجموعات مختلفة. ومن المؤكد أن نصفها بريء منه . ولقد بذل العالم المحقق فروزانفر جهدا كبيرا في تحقيق ديوانه الكبير وإخراج هذا الأثر القيم [٢٥٧]، وتخصيص الجزء الثامن منه للرباعيات وعددها (١٩٨٣) رباعية لكنه بيّن في مقدمته العلمية القيمة أن ليس كل هذه الرباعيات لمولانا جلال الدين.

يجب أن يراعى أسلوب الشاعر الكبير ونمط فكره أكثر من أن يراعى ما في النسخ والدواوين، لأننا ، كما ذكرت مرارا، لا نعرف ما لدى جماع المجموعات من حصيلة أدبية ودراية بالشعر؛ على أنه يمكن أن يطمئن أكثر الى الرباعيات التي يستشهد بها في عدد من كتب الأدب والفلسفة، لأن لمؤلفيها، في الأقل، بضاعة ودراية، ولما أوتيه الخيام من فضل وعلم واحترام منذ أواخر القرن الخامس الهجري حتى أحيط اسمه بهالة من نور جعلهم يفزعون الى تأييد آرائهم بأقواله. ومن هنا يدهم الخاطر افتراض أن وجود الخيام الذهني كان محط توجه علماء الدين والمفكرين وذوي الأفكار الحرة، لسببين متغايرين: العلماء، لأن الخيام لم يسخر فهمه وعلمه لخدمة العقيدة؛ والمفكرون لأنهم يستطيعون وقد تحرر الخيام من إسار العقائد، أن يستندوا الى آرائه وأفكاره ويفيدوا منها.

إن الاعتماد المحض على المخطوطات دون اعتبار لأية أمور أخرى يبتلي الباحث بأخطاء فاحشة، كالذي وقع لأحد الخيامين الأفاضل الباحث التركي «عبدالباقي جول [٢٥٨] بيارلي»، إذ عثر على تسع (٩) رباعيات باسم الخيام في إحدى المخطوطات فضمنها «مجموعة في حين أنها ليست قريبة من كلام الخيام. غير أنه حذف أربعا (٤) من رباعيات الخيام الأصيلة لأنها وردت باسم «أفضل الدين» في مجموع خطي بجامعة استانبول، على حين أنها خيامية الأسلوب والأفكار، بعيدة الصلة بأفضل الدين كاشي. والرباعيات المحذوفة:

١ – الدائرة التي أتينا منها وإليها معادنا.... (٧٩)

٢ – ★ طبائع الأنفس ركبتها★

٣ – «لأن الوجود لا يكون بهواك غير لحظة.....» (٨٠)

٤ – ★ هل الجام مهما تم صنعا ودقة ....؟ ★

إن كتّاب «المجاميع»، خاصة اذا لم يكونوا من أهل اللغة، يأتون بالعجائب والمضحكات أحيانا، كالذي فعله أحد كتاب المجاميع الترك (٩٤٧هـ) ، إذ جمع عددا غفيرا من الرباعيات باسم الخيام في وصف أمثال أجير الإسكاف، وأجير الخباز، وأجير النساج. وكلها رباعيات مبتذلة عارية من أي مذاق أدبي. يقال أن ثلاثا من رباعيات هذا المجموع أعد لها هذا الشطر الأخير:

«هب نسيم السحر، وقال : أنا»

ليتسابق ثلاثة من الشعراء في نظمها امتحانا لطبائعهم، أخذها صاحب المجموع وأدرجها فيه، وهي:

رأيت الورد يتربع على أطراف العشب،
ممزقة ثيابه ، [٢٥٩]
وهو يقول : من مزق ستار جمالي؟
هب نسيم السحر، وقال: أنا

***

كانت «شقائق النعمان»، وهي تتفتح في فضاء العشب،
تقول للياسمين بحرقة:
من يا ترى ينزع عن الورد حلته الذهبية؟
هب نسيم السحر، وقال: أنا

***

حين يممت صوب العشب متنزها في شهر «دي» (٨١)،
وألفيت حلل الورد ممزقة،
قلت: من مزق حللك الخضراء هذه؟
هب نسيم السحر وقال: أنا

ومثل هذا، إحدى المخطوطات، في مكتبة باريس (١٢١ S. T ١٤٨١ Bloceh) وهي تضم أربعا وثلاثين (٣٤) رباعية باسم الخيام. فالبيتان التاليان، اللذان ليسا رباعية في الأصل وقد يكونان لأحد الشعراء المتأخرين، أثبتا فيها رباعية للخيام:

الجدة والشباب والحب وشذى الربيع،
والشراب والماء والخضراء والوجه الحسن،
ما أحلاها، خاصة لمن يستمع وقت الصبوح
الى أنغام المزهر العذبة وتغريد الطير الشجي،

إن هذا الخلط والتداخل في المجاميع والنسخ الخطية يفضي الى نتيجة قاطعة، هي أننا لا نستطيع أن نعتمدها، ولا نستطيع، بالطبع، أن ننسب وفقا لها وحدها، رباعياتها الى شاعر ما [٢٦٠].

– ٥ –

خيام باسكال

من الأعمال التي ظهرت عن الخيام أخيرا <وقت صدور الكتاب> ورأيت من المناسب أن أذكره في ختام هذا الفصل، كتاب لبيير باسكال صدر قبل عشر سنوات في حلة قشيبة زاهية (٨٢) .

إن أهمية الكتاب لا تنبجس عن أن صاحبه جهد في تقصي رباعيات الخيام وأخرج فيها عملا جديدا. بالعكس، فهو لم يعن، بأية حال، بأصل المعمى أي رباعيات الخيام الأصيلة، وليس في كتابه من أثر لتحقيقات كريستنسن والدكتور روزن أو دقة زكوفسكي وتقصيه. لقد اعتمد النسخة المعروفة بنسخة كمبريدج (٨٣) ،التي تضم مائتين واثنتين وخمسين (٢٥٢)

رباعية متخذا منها، ومن نسخة أخرى معروفة هي نسخة جستربيتي المؤرخة في ٦٨٥هـ، والمشتملة على مائة واثنتين وسبعين (١٧٢) رباعية، أساسا لعمله، فضلا عن افادته من مخطوطتين في المكتبة الوطنية بباريس، إحداهما مؤرخة في ٨٥٢هـ وتحتوي على ست وخمسين (٥٦) رباعية، والأخرى مؤرخة بعام ٨٧٩هـ وتضم مائتين وثماني وستين (٢٦٨) رباعية. ولقد اختار منها جميعا، فتجمع لديه، بآخرة، أربعمائة (٤٠٠) رباعية.

وغني عن القول أن نسخة ٦٠٤هـ ونسخة ٦٨٥هـ كليهما [٢٦١]، في نظر المحققين الاثبات، من مثل جلال الدين همائي ومجتبى مينوي، موضوعتان، وتاريخ كل منهما منحول كذلك؛ فضلا عن أن كثيرا من رباعياتهما شاهد عدل على عدم صحة تاريخ كتابة كل منهما (٨٤).

أما مخطوطتا المكتبة الوطنية بباريس، فإن أحدا لم يشك، الى الآن، في صحتهما وأصالتهما وتاريخ كتابتهما، لكن أصالة رباعياتهما ما زالت مثار جدل وشك.

وانتقد بيير باسكال، في مقدمة كتابه القيمة، فيتزجيرالد، وكرر هذا الانتقاد في مواضع أخرى من كتابه. ومحور نقده أن فيتزجيرالد لم يترجم الخيام، بل نظم شيئا من عنده، في حين أنه هو ترجم الأربعمائة (٤٠٠) رباعية ترجمة أمينة، وجهد في نقل معاني الأصل الفارسي الى الفرنسية نقلا دقيقا دون أدنى تصرف. ومن الإنصاف أن يقال إنه وفى بالمطلوب، حتى أنه لما رأى أن ترجمة الشطر بالشطر، في بعض المواطن، لا تفي بالمقصود عمد الى تفسير المصطلحات وتوضيح المعاني والتعابير الفارسية.

أما أصل المعمى أي العثور على الخيام، فظل يراوح مكانه، وباسكال لا يختلف فيه، تقريبا، عن فيتزجيرالد الذي أخذ عليه أنه لم يترجم الخيام.

لم ينشط باسكال، للعثور على رباعيات الخيام، بأي جهد تحقيقي [٢٦٢]، ولم يعن بفرز أصيلها من الدخيل. إن في وسعنا أن نقول، إذن، إنه مثل، فيتزجيرالد، لم يصنع أثرا مستقلا، لكن الفارق بينهما أن الرباعيات التي قد يركن الى أصالتها من بين رباعيات ترجمة باسكال الأربعمائة، قد ترجمت الى الفرنسية ترجمة صحيحة دقيقة.

***

وتكمن أهمية كتاب باسكال الجميل في :

أولا : الترجمة الجيدة الواضحة، والإيضاحات المفيدة عن بعض الرباعيات.

ثانيا : الإحصاء الببليوغرافي المفصل، نسبيا، بالمخطوطات المعروفة وترجمات رباعيات الخيام المهمة في اللغات المختلفة وعدد ترجماتها في كل لغة وأسماء المترجمين (٨٥).

ثالثا : ذوق المؤلف في الرسومات والصور التي زين بها، بنحو بديع لافت، الكتاب كله، وهي جميعا رموز وإمارات تثير الخيال وتحرك الشاعرية وستظل رسوماته، من مثل المرأة التي تصب الشراب في كأس رجل عجوز، سوقا يعز وجودها.

رابعا وأخيرا:

القدرة الخلاقة على تقسيم المضامين، وهي أهم ميزات الكتاب، إنه في هذه البابة ذو سمات خاصة تجذب إليها القراء الأجانب وتستدرجهم! لأن الكتاب يعرض عليهم الفكر الخيامي في فصول مختلفة على النحو التالي : [٢٦٣]

١ – الخمرة :
- خمرة الحكمة .
- خمرة العشق.
- الخمرة اليومية / العادية.
- خمرة اللحظة الراهنة.
- خمرة الموت.

٢ – اغتنام لحظات الحياة

٣ – عدم الاكتراث بالدنيا:
- عالم الإنسان.
- أيام الليلة الواحدة.
- أهل الرياء والنفاق.
- العدم كل شيء.

٤ – كل شيء فان.

٥ – هل العودة الى الحياة ممكنة؟

٦ – الخزاف طينة البشر.

٧ – الله والسماء (القدر):
- خير القضاء والقدر وشره.

ولقد أدرجت في هذه العنوانات رباعيات بعضها، بالطبع، للخيام، وبعضها ليس له، لكن تنظيمها على هذا النحو عمل إبداعي خلاق، لأنه يقيم من أنماط تفكير عدد من المفكرين الإيرانيين معرضا [٢٦٤] للقراء، وهذا ـ في حد ذاته ـ عمل قيم حتى لو لم يكن الكتاب عن الخيام، فالخيام موجود فيه، مثلما هو موجود في منظومة فيتز جيرالد تماما.

إن كتاب بيير باسكال يعيد الى الأذهان التفاتة كريستنسن الذكية، وهي إن لم تكن كل هذه الرباعيات المتناقضة المتغايرة في مضامينها للخيام، فإنها تمثل، في الأقل الفكر الإيراني، ودأب العقل الآري المتفتح في الفكاك من إسارة المفاهيم السامية. وفي

الصفحات الأخيرة من الكتاب قائمة بمصادر الأربعمائة رباعية المختارة وخيام «فروغي» [٨٣] فيها.

المصادر المساندة

- بدوي عبدالرحمن (الدكتور):
موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين — بيروت . ط ١٩٨٤:١.
- براون ، ادوارد جرانفيل:
تاريخ الأدب في ايران من الفردوسي الى السعدي. ترجمة د. ابراهيم الشواربي. مطبعة السعادة – القاهرة ١٩٥٤.
- بكار ، يوسف (الدكتور) :
الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية . جامعة قطر ـ الدوحة ١٩٨٨.
- التل ، مصطفى وهبي (عرار) :
رباعيات عمر الخيام (ترجمة): تحقيق واستخراج أصول ودراسة. الدكتور يوسف بكار. دار الجيل ـ بيروت، ودار الرائد العلمية ـ عمان . ط ١ : ١٩٩٠.
- خانلري ، زهراي (الدكتورة) :
فرهنك ادبيات فارسي . بنياد فرهنك ايران ـ طهران ١٣٤٨ شمسي.
- الخيام، عمر :
عمر الخيام ـ رباعيات (بالفارسية). اعداد: رستم علييف ومحمد نوري عثمانوف. موسكو ١٩٥٩.
- رامي ، أحمد (الشاعر) :
رباعيات الخيام (ترجمة). مكتبة غريب ـ القاهرة ١٩٨٥.
- روزن ، فردريخ (الدكتور) :
رباعيات حكيم عمر خيام (تحقيق وترجمة) المقدمة. برلين ١٣٠٤ شمسي.
- الزهاوي ، جميل صدقي (الشاعر) :
رباعيات الخيام (ترجمة). مطبعة التراث ـ بغداد ١٩٢٨.
- الصراف ، أحمد حامد :
عمر الخيام (فيه ترجمة للرباعيات). مطبعة المعارف ـ بغداد. ط ٣ : ١٩٦١.
- فاضل ، عبدالحق:
ثورة الخيام. دار العلم للملايين ـ بيروت ط ٢ : ١٩٦٨.
- فرزانة ، محسن :
نقد وبررسي رباعيهاي عمر خيام كتابخانة فروردين ـ طهران ١٩٧٧.
- العقيقي ، نجيب :
المستشرقون ـ دار المعارف بمصر : ج ١ (ط٣ : ١٩٦٤). ج٢ وج٣ (ط٣: ١٩٦٥)
- معين ، محمد (الدكتور) :
فرهنك فارسي. أمير كبير ـ طهران ، ط ٣ : ١٩٧٧.
- النجفي، أحمد الصافي (الشاعر) :
رباعيات عمرالخيام . مصورة طهران عن الطبعة الأولى ـ دمشق ١٩٣١.
- يكاني ، اسماعيل :
نادرة أيام حكيم عمر خيام ورباعيات او. انجمن آثار ملى ـ طهران ١٣٤٢ شمسي.

الهوامش :

١ – مجلة أينده، سال هفتم (السنة ٧)، شمارة ١١ – ١٢ (العدد ١١ – ١٢) [بهمن ـ اسفند ماه ١٣٦٠ شمسي]ص ٩٣٧ – ٩٣٨.

٢ – اسمه الحقيقي ادواردجون بورسيل Edward J. Purcell (١٨٠٩ – ١٨٨٣). أما فيتزجيرالد Fitzgerald فلقب انتقل الى العائلة من ناحية أمه. تخرج في Trinity College في كمبريدج بدرجة «متوسط». كان من النبلاء الأثرياء،وكان واسع الاطلاع والقراءة ومتعدد الميول والهوايات، وكان أصدقاؤه نخبة من أعلام الآداب والفنون ممن تخرجوا في كمبريدج. انصرف الى حياته وأعماله الخاصة بعد تخرجه ولم يلتحق بأي عمل، وكان زواجه أغرب ما في سيرته، فقد تزوج ابنة صديقه الشاعر برنارد بارتون Bernard Barton بعد وفاته، لأنه تعهد، وصديقه أن يرعى ابنته ويتعهدها، ففسر هذا التعهد بغير الرعاية المالية.
اهتم فيتز جيرالد بالفارسية وآدابها قبل أن ينظم رباعيات الخيام، ويرجع الفضل في توجيهه لدراسة الفارسية الى ادوارد كول Edward Cowell استاذ السنسكريتية في كمبريدج الذي درس عليه فيتزجيرالد الفارسية في أكسفورد عام ١٨٥٢. وترجم الرباعيات بعد أن درس الأدب الفارسي والشعراء القدامى، وظهرت آثار هذا في أعماله الأخرى، وله ترجمات واهتمامات بالأدب الفارسي غير الرباعيات.
(راجع لمزيد من التفصيلات: يوسف بكار: الترجمات العربية لرباعيات الخيام ١٢ – ١٥).

٣ –عمل مسعود فرزاد هذا هو محاضرة عنوانها «منظومة خيام وارفتزجرالد» (منظومة فيتزجيرالد شبه الخيامية)، ألقاها بهلوي بشيراز في ٢١ دي ١٤٤٧ شمسي ونشرت في مجلة الجامعة نفسها.

٤ –في أثر فرزاد (ص٨١): «صدوده سال بيش» أي قبل مائة وعشر سنوات. وهذا نموذج من تصرف دشتي في النقل عن الآخرين.

٥ – يبدو أن فرزاد اعتمد الطبعات ما بعد الثانية من منظومة فيتزجيرالد.

٦ –صدرت دراسة السيد فرزاد الوافية الدقيقة في «رسالة بشيراز في شهر «تير» عام ١٣٤٨ شمسي، وهي تقابل بين رباعيات فيتزجيرالد والرباعيات الفارسية.
المترجم :
هذا كل ما ذكره المؤلف عن أثر مسعود فرزاد القيم دون أن يذكر حتى عنوانه ومكان نشره الدقيق، وهذا هو ديدنه في الغالب وكأنه يكتب لخاصة الخاصة!.

٧– مستشرق انجليزي خيامي لم استطع أن أظفر عنه بمعلومات الى الآن.

٨ – عنوان كتاب الن :
"The Ruba'iyat of Omar Khayyam"
طبع بلندن عام ١٨٩٨، ويضم، فضلا عن المقدمة/ الدراسة، ترجمة الرباعيات مع أصولها الفارسية، وملاحظات وببليوغرافية.

٩ – هو ج. ب. نيقولا J.B. Nicolas مستشرق فرنسي ممن عنوا بالخيام والرباعيات، عمل مترجما في السفارة الإيرانية في طهران وأقام فيها طويلا. هاجر الى إيطاليا أثناء الحرب العالمية الثانية، وعمل كاتبا محليا في السفارة الايرانية في الفاتيكان. (اسماعيل يكاني: نادرة أيام حكيم عمر خيام ورباعيات أو، ص ١١٥).

ترجم رباعيات الخيام نثرا الى الفرنسية عن نسخة طهران في (٤٦٤) رباعية، بعنوان: "Les Quatrains De KhEyam"

وطبعت الى الآن، مرتين في باريس: الأولى عام ١٨٧٦، والأخرى عام ١٩٨١.

١٠- هو الشيخ فريد الدين العطار من متصوفة ايران وشعرائها المعروفين في القرن السابع الهجري (ت ٦٢٧هـ). له ديوان شعر كبير وتواليف كثيرة طبع معظمها. من أهم أعماله: «تذكرة الأولياء» و«منطق الطير»، وهو منظومة صوفية في (٤٦٠٠) بيت (د. زهراي خانلري: فرهنك أدبيات فارسي ٤٨٤).

ترجم «منطق الطير» الى العربية د. بديع محمد جمعة (القاهرة ١٩٧٥ وبيروت ١٩٧٩)، ودرسه د. أحمد ناجي القيسي في «فريد الدين العطار النيسابوري وكتابه منطق الطير» (بغداد ١٩٦٨).

١١ - هو شمس الدين محمد بن بهاء الدين، من كبار شعراء الغزل الصوفي الفارسي في القرن الثامن الهجري (ت ٧٩١هـ) لقب بحافظ لأنه كان يحفظ القرآن. كان ذا اطلاع واسع على الشعر العربي. طبع ديوانه مرات عدة أكثر من أي شاعر آخر (فرهنك أدبيات فارسى ١٧٤ - ١٧٥).

ترجم المرحوم د. ابراهيم الشواربي «غزليات حافظ » الى العربية ونشرت بعنوان «أغاني شيراز أو غزليات حافظ الشيرازي «في جزءين بالقاهرة (١٩٤٤ و ١٩٤٥). وترجم د. أحمد زكي أبو شادي «رباعياته» عن الإنجليزية، ونشرت في القاهرة.

١٢ - هو مشرف الدين مصلح بن عبدالله الشيرازي، من نوابغ الفرس في القرن السابع الهجري (٦٠٦ - ٦٩١ أو ٦٩٤). ساح في أقطار العالم الإسلامي وذهب الى بغداد وسوريا والحجاز، وكان ذا ثقافة عربية واسعة. يعرف بالقيم الأخلاقية والإنسانية في أدبه (فرهنك أدبيات فارسي ٢٦٨ - ٢٧٠).

ترجم «بستان» (البستان)، و «كلستان» (روضة الورد)، وهما من أشهر أعماله الى العربية غير مرة.

١٣ - هو جمال الدين أبو محمد الياس بن يوسف، من الحكماء ونظامي القصص الشعري الفارسي الكبار في القرن السادس الهجري (٥٣٥ - ٦٠٤هـ) . قضى أكثر عمره في موطنه «كنجه» منصرفا الى العلوم بأنواعها. له آثار كثيرة منها كتابه «هفت بيكر» (العرائس السبع) وهو أحد مثنوياته الخمسة المعروفة (فرهنك أدبيات فارسي ٥١٢- ٥١٣ - ٥٤١).

١٤- هو نور الدين عبدالرحمن الجامي من الشعراء المعروفين في القرن التاسع الهجري (ت ٨٩٨هـ) كان يجمع بين علوم الدين والأدب والتاريخ، وله تواليف فيها جميعا، وديوان شعر كبير (فرهنك أدبيات فارسي ١٥٧ - ١٥٩).

ترجم فيتزجيرالد منظومته «سلامان وابسال» الى الإنجليزية.

١٥ -راجع لمزيد من التفاصيل : يوسف بكار، الترجمات العربية لرباعيات الخيام ١٥ - ٢١.

١٦- هو آرثر كريستنسن Arthur Christensen (١٨٩٧ - ١٩٤٥) ، مستشرق دانماركي. تحول من دراسة الفرنسية الى العربية والفارسية، وبعد أن نال درجته (١٩٠٠) زار المعهد الشرقي ببرلين حيث أتقن الفارسية وأعد رسالته للدكتوراة عن رباعيات الخيام، وواصل دراسته الخاصة بباريس ولندن. سافر الى ايران وما يجاورها من البلدان غير مرة وأصبح من المختصين الأعلام في لغة الفرس وآدابهم. سمي عام ١٩١٩ أستاذا بجامعة كوبنهاجن وظل فيها الى وفاته. خلف آثارا كثيرة في الفارسية وعلومها وآدابها، وله غير أثر في عمر الخيام والرباعيات (نجيب العقيقي: المستشرقون ٢ : ٨٤٧).

١٧ - لم يذكر المؤلف، كما هو ديدنه عنوان الكتاب المكتوب بالفرنسية، وهو : "Recherches Sur Les Rubaiyat de Omar Hayyam"

وقد فرغ منه عام ١٩٠٤، ونشر عام ١٩٠٥ في "Heidelberg" .

١٨ - اسمه محمد بن عبدالملك (توفي في حدود ٥٢٠هـ)، من الشعراء الكبار في العصر السلجوقي. كان والده شاعر بلاط الب أرسلان، فشغل مكانه بعد وفاته. اشتهر بمدحه لسلاطين السلاجقة وعمالهم، وله غزل كثير (فرهنك أدبيات فارسي ٤٧١).

١٩ - ناصر خسرو من شعراء ايران وكتابها الكبار في القرن الخامس الهجري (٣٩٤ - ٤٨١هـ) خدم في صباه في بلاد الغرنويين، ثم انتقل الى السلاجقة. ترك الأعمال الديوانية بعد الأربعين وسافر الى الحجاز سفرا امتد سبع سنوات، ودون مشاهداته فيه في رحلته المعروفة «سفرنامه ناصر خسرو» (رحلة ناصر خسرو)، التي ترجمت الى العربية غير مرة . كان واسع المعرفة وله آثار في الشعر والنثر (فرهنك ادبيات فارسي ٤٩٧ - ٤٩٩).

٢٠- عددها أربع عشرة مجموعة، ذكرها كريستنسن نفسه وبين أعداد ما توصل إليه من رباعياتها.

(راجع كتابه السابق "Recherches Sur Les Rubaiyat de Omar Hayyam" pp. 26-27) .

٢١ - اسم الكتاب كاملا «مرصاد العباد من المبدأ الى المعاد» وهو «بالفارسية. ألفه صاحبه نجم الدين الرازي المعروف بنجم الداية عام ٦٢٥هـ لعلاء الدين كيقباد السلجوقي. وهو من الكتب القيمة في التصوف والأخلاق وآداب المعاش والمعاد، وطبع بطهران (فرهنك أدبيات فارسي ٤٥٩).

٢٢ - اسم الكتاب كاملا «مؤنس الأحرار في دقايق الأشعار». ألفه محمد بن بدر الجاجرمي من شعراء أواخر القرن السابع وأوائل القرن الثامن الهجري عام ٧٤١، وهو في أربعة عشر بابا في موضوعات شتى. وفي كل باب مختارات شعرية لأكثر من (٢٠٠) شاعر. وتكمن أهميته في اشتماله على الشعراء المغمورين. طبع المجلد الأول منه بطهران (فرهنك أدبيات فارسي ٤٩٢ - ٤٩٣).

٢٣ - كتاب مخطوط للشاعر جلال الدين خليل الشرواني من القرن السابع الهجري. يشتمل على أربعة آلاف (٤٠٠٠) رباعية لمشاهير الأدب الفارسي، ومكمن أهميته أنه يفيد في الوصول الى بعض آثارهم المفقودة، فيه ثلاث وثلاثون رباعية باسم الخيام نقلها محسن فرزانة في كتابه. عثر على الكتاب، أول مرة، المستشرق الألماني رومبيس في مكتبة «جار الله» باستانبول عام ١٩٣٦، ثم جعل الخياميون الإيرانيون من مثل محمد علي فروغي يفيدون منه منذ ذلك التاريخ (محسن فرزانة: وبررسي رباعيهاي عمر خيام ١٣٣ - ١٥١).

٢٤ -الكتاب هو :

Critical Studies in the Rubaiy at of Umar -I- Khayyam. Kobenhavn 1927.

ويضم ، كذلك، ترجمة انجليزية للرباعيات.

٢٥ - الترجمة لأحمد الصافي النجفي في : رباعيات عمر الخيام ص ٨٦ (ر ٢٣٥).

٢٦ - أبو اسماعيل عبدالله بن محمد الأنصاري الهروي (نسبة الى هراة) من المتصوفة المشهورين في القرن الخامس الهجري (ت٤٨١هـ). كان معاصرا لألب أرسلان السلجوقي ونظام الملك الطوسي. نظم الشعر بالفارسية والعربية وله تواليف كثيرة (فرهنك أدبيات فارسي ٣٣٧ - ٣٣٨).

٢٧ - هذا هو الشطر الأول من الرباعية وتتمتها من ترجمة أحمد رامي:

.... **فكيف تجزي أنفسا صغتها؟**

وكيف تفنى كاملا، أو ترى نقصا بنفس أنت صورتها؟!

(رباعيات الخيام، ص ١٠٠).

٢٨ - هي الرباعية المعروفة للشاعرة مهستي قالتها ارتجالا في الترحيب بالسلطان سنجر السلجوقي، وشطرها الأول:

«مولاي ، لقد أتاك الملك من السماء»

المترجم : مهستي شاعرة ايرانية من القرن السادس الهجري، ومن

شعراء آل سلجوق لاسيما السلطان محمود والسلطان سنجر. وقد عرفت برقة طبعها في فن الرباعية (فرهنك أدبيات فارسي ٤٩٣ - ٤٩٤).

٢٩ - الشطران من ترجمة أحمد الصافي النجفي، وقبلهما هذان الشطران:

ألا ليت الثواء يكون، أو أن يكون لنا انتهاء في المسير

(رباعيات عمر الخيام، ص ٥٠/ر١٣٧).

٣٠ - الشطران من ترجمة الزهاوي، أما الشطران الأولان من الرباعيات، هما:

ارتشفها ولا تؤمل وراء الموت نشرا منع الطبيعة دونه

(رباعيات الخيام، ص ١٣/ر١٨).

٣١ - الشطران من ترجمة أحمد الصافي النجفي وقبلهما:

يبثك عقل للسعادة طالب مدى كل يوم نصحه ويردد

(رباعيات عمر الخيام، ص ٣٥/ر٩٤).

٣٢ - ترجمت «نبتة» مقابل لفظة «تره» الفارسية ومعناها الدقيق «كراث» (بفتح الكاف وضمها).

والكراث ضرب من العشب أو البقول (لسان العرب - كرث).

وترجم عبدالحق فاضل الرباعية هكذا:

اسمع العقل الذي يبحث في درب السعادة

إنه ينبيك ألفا كل يوم، وزيادة

أن إبانك هذا العمر، لا عمر سواه

لست بالكراث ينمو بعد إذا انهوا حصاده

(ثورة الخيام، ص ٢١٦/ر ٤٩).

٣٣ - الترجمة لأحمد الصافي النجفي (رباعيات عمر الخيام ص٥٤/ر١٥٠).

٣٤ - هو فردريخ (أو فردريش) روزن Friedrich Rosen (١٨٥٦ - ١٩٣٥) كان عالما ودبلوماسيا معا. ولد في ليبزيج من أسرة نبيلة، وقضى صباه في القدس حيث كان أبوه قنصلا، وأتقن العربية فيها، كما أتقن الإنجليزية والفارسية التي غدت مجال تخصصه الرئيسي. عيّن أستاذا للغات الهندوستانية في معهد اللغات الشرقية ببرلين (١٨٨٧)، ثم التحق بالسلك السياسي (١٨٩٠) وعمل في بيروت، وطهران، وبغداد، والقدس، وطنجة، وبوخارست، ولشبونة، ولاهاي، ومدريد. واعتزل السياسة (١٩٢١) ليتفرغ للعلوم والفنون في برلين. خلّف آثارا كثيرة وخاصة في أدب الفرس وحضارتهم، وشغل بالخيام والرباعيات تحقيقا ودراسة (العقيقي: المستشرقون ٢: ٧٤٩ - ٧٥٠؛ وعبدالرحمن بدوي: موسوعة المستشرقين ١٩٢ - ١٩٤).

٣٥ - نشر روزن رباعيات الخيام هذه محققة بعنوان «رباعيات حكيم عمر خيام» (رباعيات الحكيم عمر الخيام) في برلين عام ١٣٠٤ شمسي (١٩٥٩م)، وكتب لها بالفارسية مقدمة قيمة عن الرباعيات والخيام. وترجم الرباعيات الى الإنجليزية نثرا بعنوان:

"The Quatrains of Omar - I Khayyam"

نشرت الترجمة في لندن عام ١٩٢٨.

٣٦ - كتاب من تأليف ملاخسرو الأبرقوهي. يقال، انه ألفه في حدود عام ٨٠٨هـ (محمد معين: فرهنك فارسي ٦ : ١٣٣٧).

٣٧ - اسم الكتاب كاملا «نزهة الأرواح وروضة الأفراح في تاريخ الحكماء والفلاسفة». مؤلفه شمس الدين محمد بن محمود الشهرزوري من القرن السابع الهجري (توفي بعد ٦٨٧هـ). نشر مرتين: الأولى باعتناء السيد خورشيد أحمد (الهند ١٩٧٦)، والأخرى من تحقيق د. عبدالكريم أبو شويرب (ليبيا ١٩٨٨).

٣٨ - انظر: رباعيات حكيم عمر خيام (مجموعة روزن) المقدمة ص ١٧.

٣٩ - الزمر، آية ٣٠.

٤٠ - الرحمن، آية ٢٧. وقد وردت في الكتاب محرفة هكذا «لا يبقى إلا وجه اربك....»

٤١ - طربخانه أو «رباعيات حكيم عمر خيام» ليار أحمد بن حسين رشيدي تبريزي، ألفه عام ٨٦٧هـ. حققه جلال الدين همائي، ونشر بطهران(؟).

٤٢ - هو أبو سعيد أبو الخير، من محدثي القرن الخامس الهجري ومتصوفته (ت ٤٤٠هـ). يقال أنه أول من عبر عن أفكار الصوفية شعرا (فرهنك أدبيات فارسي ٢٢).

٤٣ - تمام الرباعية الأصل وترجمتها في: أحمد حامد الصراف، عمر الخيام، ص ٢٧٠ (ر١٢٢)؛ وأحمد الصافي النجفي: رباعيات عمر الخيام، ص ١٤ (ر٣٩).

٤٤ - هو مولانا جلال الدين محمد بن بهاء الدين المعروف بـ «مولوي» و «جلال الدين الرومي»، لأنه أقام طويلا في «قونية». من شعراء التصوف الكبار في ايران في القرن السابع الهجري (ت ٦٧٢هـ) (فرهنك أدبيات فارسي ٤٩١ - ٤٩٣).

من أهم آثاره وأشهرها «المثنوي المعنوي» الذي ترجم بعضه المرحوم د. محمد عبدالسلام كفافي وقدم له بمقدمة اضافية، ونشره، قبل وفاته، في مجلدين كبيرين (المطبعة العصرية - صيدا ١٩٦٦ و١٩٦٧).

٤٥ - هذا الشطر في «طربخانه» هكذا:

* خيام تنت به خيمه اي ماند راست*

والمعنى واحد كما ترجمته.

٤٦ - من ترجمة النجفي، ص ١٩ (ر٥٢).

٤٧ - صدر بيت من شعر الخيام العربي وعجزه:

* عفافا وإفطاري بتقديس فاطري*

٤٨ - أصل الشطر الفارسي:

* اين جرخ فلك كه مادر أن حيرانيم*

وراجع تمام الرباعية وترجمتها في: ترجمة النجفي، ص ٦٤ (ر١٧٨).

٤٩ - من ترجمة النجفي، ص ١٢١ (ر ٣٣٥).

٥٠ - في الأصل الفارسي: «خيام بخور باده» أي اشرب، يا خيام خمرا.

٥١ - من ترجمة النجفي، ص ٩٠ (ر ٢٤٥).

٥٢ - من المصدر نفسه، ص ٤٥ (ر١٢٢).

٥٣ - من ترجمة عبدالحق فاضل. ثورة الخيام، ص ٢٨٥ (ر٢٠٣).

٥٤ - من ترجمة الصافي النجفي، ص ٣٨ (ر١٠٢). وتتمة الرباعية:

.... يزيده شأنا رحيلي غدا

ما سمعت أذناي من قائل ما نفع ذا العيش وجدوى الردى؟!

٥٥ - الرباعية كاملة:

خيام زمانه أزكسي دارد ننك

كو درغم ايام نشيند دلتنك

مي نوش زآ بكينه باناله جنك

زان بيش أبكينت أيدبر سنك

وترجمتها: لأحمد الصافي النجفي:

الدهر، يا خيام يبرأ من فتى يمسي من الأيام في أشجان

أشرب على نغم زجاجه قرقف قبل انكسار زجاجة الأبدان

(رباعيات عمر الخيام، ص١١٧/ر٣٢٤).

٥٦ - وعلى الرغم من هذا، فقد ذكرهما المؤلف في الحاشية، ولست أرى حاجة لترجمتهما.

٥٧ - فالنتين زوكوفسكي V. A Zukovsky (١٨٥٨ - ١٩١٨) مستشرق روسي تخصص في الدراسات الشرقية والفارسية خاصة (انظر مصدر ترجمته في: نجيب العقيقي المستشرقون ٣ : ٩٤١).

٥٨ - البحث المقصود هنا هو الذي بحث فيه المستشرق مسألة الرباعيات «العائرة» أو «الجائلة» أو «الجوالة» كتبه باللغة الروسية، ونشره في المجموعة التذكارية التي طبعت بمناسبة مرور (٢٥) عاما على تسلم (البارون فيكتور روزن Baron Victor Rosen أستاذية اللغة العربية

بجامعة سان بطرسبرج. وقد سموها «المظفرية» نسبة الى المعنى الذي يتضمنه اسم «فيكتور».

ترجم الدكتور «ادوارد نيسون روس» البحث الى الانجليزية بعنوان:
"Umar Khayyam and the Wandering Quatrians"

ونشره في مجلة «الجمعية الملكية الآسيوية عام ١٨٩٨: م٣٠، ص٣٤٩ – ٣٦٦. (براون: تاريخ الأدب في ايران، ص ٣٠٧، ترجمة الشواربي).

٥٩ – انظر رباعيات حكيم عمر خيام ـ المقدمة الفارسية، ص ١١ – ١٢.

٦٠ – هو السير إدوارد دنيسون روس Sir Edward D. Ross (١٨٧١ – ١٩٤٠) مستشرق انجليزي تخرج على نولدكه في جامعة ستراسبورج، وعين أستاذا للفارسية في جامعة لندن (١٨٩٦ – ١٩٠١)، ومديرا لجامعة كلكته في الجند (١٩٠١ – ١٩١١). كانت له عناية خاصة بالتراث الفارسي والمخطوطات الفارسية والعربية (نجيب العقيقي: المستشرقون ٢: ٥٢٠ – ٥٢١).

٦١ – هو أوحد الدين بن محمد الملقب بحجة الحق، من شعراء ايران وعلمائها في القرن السادس الهجري (ت٥٨٣هـ). مهر في الرياضيات والفلسفة والحكمة، وكان له ولع خاص بالنجوم له ديوان شعر مطبوع، وكان ذا أثر كبير في التحولات الأسلوبية في الشعر الفارسي (فرهنك أدبيات فارسي ص ٧٤).

٦٢ – أبو جعفر محمد بن من عظماء ايران وساستها في القرن السابع الهجري (ت٦٧هـ). جمع بين مختلف فنون العلم والأدب. وله فيها تواليف كثيرة بالفارسية والعربية اللتين نظم الشعر فيهما معا. (فرهنك ادبيات فارسي ٥٠٨ – ٥٠٩).

٦٣ – مجد همكر من شعراء ايران في القرن السابع الهجري (ت ٦٨٦هـ) جمع في شعره بين المدح والهجاء والغزل والموضوعات الاجتماعية والحكمة (فرهنك ادبيات فارسي ٤٤٦)

٦٤ – هو أفضل الدين الكاشي المعروف بـ «بابا أفضل». من أدباء ايران وحكمائها في أواخر القرن السابع الهجري (ت ٧٠٧هـ). له تأليفات كثيرة بالفارسية فرهنك أدبيات فارسي (٦٢ – ٦٣).

٦٥ – وردت الرباعية كاملة في الكلام على كريستنسن قبل قليل.

٦٦ – هذا هو مطلع الرباعية، أما ترجمة السطور الثلاثة الأخرى فهي:

«فاعلم انك سترحل صفر اليدين. أنعم النظر في من أنت، ومن أين أتيت وبما تفعل والى أين أنت راحل».

٦٧ – من ترجمة النجفي، ص ٣٢ (ر٨٧).

٦٨ – من ترجمة النجفي، ص ٥٩ (ر١٦٣). وتتمة الرباعية:

.... يرى كسره من كان منتشيا سكرا

ففيم برى الخلاق ساقا لطيفة ورأسا وكفا، ثم يكسرها كسرا؟!

٦٩ – كتاب في تاريخ العهد المغولي لعلاء الدين عطاء ملك الجويني؛ ألفه عام ٦٥٨هـ، وهو في ثلاثة مجلدات. ترجم الدكتور محمد السعيد جمال الدين القسم الخاص بالإسماعيلية منه في كتابه دولة الإسماعيلية في ايران» (القاهرة ١٩٧٥).

٧٠ – من ترجمة النجفي، ص ٣٧ (ر١٠٠)، وتتمة الرباعية:

.... أفق وخرت له الملوك سجدا

هتف الورق في ذراه ينادي أين من صيروا الملوك عبيدا؟!

٧١ – انظر؛ ترجمة النجفي ص ٩٥ (ر٢٥٩).

٧٢ – المصدر نفسه، ص ٣٢ (ر٨٤).

٧٣ – راجع أحمد حامد الصراف، عمر الخيام، ص ٢٣٦ (ر٥٣).

٧٤ – ترجمة النجفي، ص ٨٧ (ر٢٣٦).

٧٥ – المصدر نفسه، ص ٢٥ (ر٦٦).

٧٦ – المصدر نفسه ص ٩٢ (ر٢٥٠) وطالب الأصلي الذي تنتسب إليه الرباعية هو ملك الشعراء محمد طالب الأصلي من شعراء ايران في القرن الحادي عشر الهجري (ت ١٠٣٦هـ).

٧٧ – المصدر نفسه ص ٥٢ (ر١٤٣).

٧٨ – راجع تتمة الرباعية الفارسية وترجمتها في رباعيات عمر الخيام في ترجمة مصطفى وهبي التل ص ١١٦ (ر٥١).

٧٩ – تمام الرباعية الأصل وترجمتها في: الصراف، ص ٢٤٩ (ر٧٩)؛ والنجفي، ص ١٣ (ر٨٣).

٨٠– الرباعية الأصل في: عمر خيام ـ رباعيات،ص ٧٥ (ر٢٥٧). نسخة رستم علييف وزميله.

٨١– دي أحد شهور السنة الإيرانية، ويقع بين (٢٢) كانون الأول و(٢٢) كانون الثاني من كل عام.

٨٢– كتاب بيير باسكال (Pierre Pascal) بالفرنسية وعنوانه:

Les Robaiyyat D' Omar Khayyam

طبع بروما عام ١٩٥٨م، ويزدان بالتصاوير والرسومات الجميلة.

٨٣ – هي نسخة كتبت عام ٦٠٤هـ وكان أول من عثر عليها المرحوم عباس إقبال، الذي نشرها في مجلة «يادكار» (الذكرى – السنة الثالثة)، ثم بيعت الى مكتبة كمبريدج.

٨٤ – أصبح أمر انتحال النسختين الآن، ثابتا تقريبا، حتى أن أهل الاطلاع والدراية يعرفون اسم المنتحل!

٨٥–إن هذا الثبت ما زال ناقصا، وقد أذعن باسكال نفسه لهذا. ومن الأمثلة عليه أنه ذكر ثلاثة من مترجمي الرباعيات العرب، في حين أنني أنا نفسي رأيت أكثر من عشر ترجمات لمترجمين عرب.

المترجم:

لقد اهتديت الى حوالي خمس وستين ترجمة عربية، الى الآن، لرباعيات الخيام هي التي درستها في كتابي «الترجمات العربية لرباعيات الخيام: دراسة نقدية». وأصدرت كتابي «عمر الخيام والرباعيات في آثار الدارسين العرب» (دار المناهل ـ بيروت ١٩٨٨)، والذي يفهرس لمائتين وتسعة وخمسين عملا عربيا عن الخيام من ترجمة وتأليف وبحث ومقال. وقد تجمع لدي بعد الطبعة الأولى، ما يقرب من نصف هذا الرقم، وهو ما سيكون إضافات الطبعة الثانية القريبة من الكتاب إن شاء الله.

٨٦– يقصد المؤلف مختارات محمد على فروغي «رباعيات حكيم خيام نيسابوري» (رباعيات الخيام الحكيم النيسابوري). طبع الكتاب مرات، وهو يضم (١٧٨) رباعية فقط، اختارها فروغي قياسا على (٦٦) رباعية وردت في مصادر ترجع الى ما قبل القرن التاسع الهجري، واتخذها عيارا لمعرفة الخياميات الأصيلة من بين حوالي (٥٠٠) رباعية.

يلقب فروغي بذكاء الملك. ولد بطهران عام ١٢٥٧ وتوفي فيها عام ١٣٢١ شمسي. وهو من رجالات ايران وعلمائها وأدبائها المعاصرين. درس في «دار الفنون» بطهران، ثم غدا رئيسا لها. كان يجيد الفرنسية. اشتغل بالسياسة طويلا وتقلب في مناصبها نائبا في مجلس الشورى، ورئيسا له، ووزيرا، وسفيرا، ورئيسا للوزراء، وممثلا لبلاده في الأمم المتحدة خلف آثارا كثيرة في التحقيق والتأليف والترجمة.

(فرهنك فارسي ٦: ١٣٥٠ – ١٣٥١؛ وفرهنك ادبيات فارسي ٣٧٣ – ٣٧٤).

***



عبدالغفار مكاوي *

الفلسفة ومستقبل قريتنا الأرضية

- ١ -

هذه أفكار دامعة أو دموع فكرية أذرفها استجابة لطوفان الدموع التي تفيض أمامنا كل يوم. في نشرات الأخبار وفي الصحف اليومية ـ من عيون الألوف المؤلفة من ضحايا العدوان الوحشي والقتل الجماعي وذبح النساء والعجائز والأطفال، ومن عيون الرضع والشيوخ والشباب، ومن فواجع اللاجئين والمشردين نتيجة الاضطراب الشامل على أعتاب ما يسمى بالنظام العالمي الجديد... وهي تنبع من حيرة المتفلسف أو المشتغل بالفلسفة.

ولا أقول الفيلسوف، لأنه لم يزل غائبا عن ساحة الاضطراب العالمي والمحلي كما تعبر عن يأسه وغضبه من عجزه وعجز معرفته وفكره عن مواجهة البركان المتفجر في كل مكان بأدواته وامكاناته التقليدية، وعن خيبة «الحكمة الخالدة» إزاء الجنون الذي يوشك أن يغرق جنس «الحيوان العاقل» ويدمر وجوده، ويزري بكل ما يعتز به من تقدم وتطور واستنارة وحضارة وعلم وفن... الخ، كادت كلها ـ أمام أهوال الفظائع الفاجعة ـ أن تستحق الالقاء بها في أقرب صندوق للقمامة.. وهي تنطلق من فكرة توقفت عندها طويلا لفيلسوف الحياة والاجتماع جورج زيميل (١٨٥٨ - ١٩١٨) عبر فيها عن دهشته من أن الفلسفة في تاريخها الطويل لم تكترث بعذاب الإنسان وتعذيبه عبر العصور [(١)] وقد التقط هذه الفكرة فيلسوف آخر معاصر ــ هو «أدورنو» (١٩٠٣ - ١٩٦٩) أحد أعضاء الجيل الأول البارزين للمدرسة النقدية الجدلية المعروفة

---

* كاتب ومترجم من مصر، أستاذ تاريخ الفلسفة بجامعة القاهرة

باسم مدرسة فرانكفورت، فأقام عليها فلسفة متشائمة عن التاريخ الذي لم يكن في رأيه سوى تاريخ القمع والقهر والتسلط على الإنسان والطبيعة، كما اعتمد عليها في مراجعته النقدية لفكرة التنوير بوجه خاص بعد نكسته المروعة مع زحف جحافل النازية والفاشية، وبشاعة الكوارث التي تسببت فيها أسطورتها اللاعقلانية المدمرة.

من الصعب اذن أن أكون «عقلانيا» وأنا أرى العقل يتردى في ظلمات «اللاعقل» الارهابي الذي يجوس خلال العالم كالكابوس، ويتربص بنا جميعا في حياتنا اليومية وفي كل الزوايا والأركان ــ على الرغم من اقتناعي الكامل بأن تحكيم العقل والاهابة به هو المطلب الأسمى في وجه الكوارث العاصفة.

ومن الصعب أن أكون نقديا وتحليليا لأضع عناصر الموقف الإنساني الراهن في ميزان النقد الموضوعي، بينما تختل كل الموازين وتهتز، على الرغم من اقتناعي أيضا بأن «النقد الفلسفي» مدعوّ في هذه اللحظة أكثر من أي لحظة أخرى الى القيام بدوره في تحليل الواقع بكل أبعاده، وتجاوز أوضاعه القائمة، ومراجعة قيمه ومعاييره السائدة بغية تغييره من جذوره ـ كما أنه مدعوّ كذلك أو ربما قبل ذلك الى ممارسة النقد على الفلسفة ذاتها: على مفهومها وطبيعتها ومناهجها والغاية منها، على نحو ما حدث على الدوام في أوقات الأزمات والتحولات الكبرى، ومع ولادة كل فيلسوف عظيم وكل فلسفة أصيلة منذ القدم وحتى اليوم..

ومع اعترافي بعجزي تجاه المحن والمآسي المتلاحقة عن أن أكون عقلانيا ونقديا كما ينبغي لكل منتم الى الفكر الفلسفي، فسوف أجدني مضطرا ــ بحكم الطبع أو بحكم الضرورة التاريخية القاسية ـ الى اتخاذ موقف أقرب ما يكون الى مواقف فلا[illegible] الحياة الذين يلجأون الى الشعور والتعاطف والحب أكثر مما يلجأون للعقل الذي يحددون مجاله، ويقصرون استخدامه على ميادين العلم والعمل، كما يتبنون منهج الحدس الاقدر في رأيهم على سهم النفاذ الى صميم الحقيقة الحية والتغلغل في نهر الصيرورة والفعل المتدفق، هذا الفعل الذي بلغ ـ كما أشرت من قبل ــ حد التفجر والتدهور والجنون الوحشي المستعر.

لذلك لن أعد القارىء بأكثر من أفكار مؤقتة تحتاج الى جهد أكبر وقراءات وتأملات أعمق ربما تتيحها الأيام في وقت وتساعدها على النضوج. وسيكون حالي أشبه بمن يحاول رسم لوحة أو وضع لحن موسيقي في الوقت الذي تشتعل فيه نيران الحرب من حوله أو تنهال سياط الجلادين في معتقلات العقاب والتعذيب على جسده، أو يسقط سقف البيت فوق رأسه.

ـ ٢ ـ

أمامنا المسرح العالمي المخيف تدور على خشبته الأحداث المخيفة: تطرف وتعصب وعنف وإرهاب،عصابات «مافيا» وشركا ت احتكار عابرة للقارات ومصاصة للدماء، شعوب كاملة مهددة بالابادة والتشريد والأوبئة والمجاعات، حوالي بليون من البشر يعيشون تحت المستوى الأدنى للحياة الإنسانية، حكام بالاسم وحده وهم في حقيقتهم سفاحون بالجملة، كأنما انشقت عنها قبور الآشوريين أو الرومان أو المغول والتتار، تخريب للبيئة والأرض – مهد البشر ولحدهم – تحت ضغط الضرورات الاقتصادية أو التجارب النووية أو التقانة (التكنولوجيا) الصناعية التي أفلتت من كل الحدود وأوشكت أن تغتال الخضرة في كل مكان، سخط وبطالة وجريمة وضجيج وفقدان للمعنى – لاسيما بين الشباب الثائر بلا ثورة في أرجاء العالم كله.. وعلى الجملة : غياب الحكمة واغترابها عن الواقع اليومي للبشر العاديين الذين تزداد تعاستهم وشقاؤهم، واغتراب البشر العاديين والمتخصصين المحترفين على السواء عن الحكمة ومقاصدها العالمية والانسانية التي لم تغب عن ألباب الحكماء الحقيقيين في الشرق والغرب منذ آلاف السنين.

ونسأل السؤال الخالد الأليم : ماذا نفعل ؟ ماذا يفعل المتفلسف لانقاذ الفلسفة أو الحكمة من اغترابها عن الواقع وينقذ الواقع من اغترابه عنها؟ ماذا يفعل لإنقاذ الانسان من أهوال القوى الوحشية التي تشوه انسانيته وتمسخ حقيقته وتزيف معناه ورسالته على الأرض؟ هل يبقى في مقاعد المتفرجين، مع العلم بأن النار التي تلتهم المسرح يمكن أن تمتد ألسنتها الى القاعة؟ أم يمكن أن يشارك بجهده وشخصه وكتاباته مع زملائه في الاقتراب من الغايات الكبرى المنوطة بالعقل والفلسفة منذ أن وجد الإنسان وبدأ الوعي التأملي في حقائق الوجود والفعل والقيم والمصير؟

قبل محاولة الاجابة عن هذه الأسئلة لابد من تأكيد الاحترام والتقدير للمعرفة الفلسفية بأنظمتها وفروعها المختلفة. فهذه الأنظمة المتخصصة تتقدم وتمضي في طريقها المعرفي الدقيق، ولابد أن تتابع السير فيه ، وأن يساهم كل قادر بجهده في هذه المسيرة. هذا شيء لا غنى عن تأكيده منذ البداية بكل ما نملك من قوة ومن احترام للمعرفة العلمية الدقيقة التي لا يشك أحد في كونها شعاع الأمل المضيء – وربما الوحيد – وسط الظلمات المدلهمة التي تزحف اليوم على وجود «الحيوان العاقل» وتحاصر حقه في الحياة والسعادة والأمن والسلام. والأسئلة التي طرحناها الآن قد لا تدخل بصورة مباشرة في الكثير من التخصصات الفلسفية الدقيقة التي أمعنت في التخصص استجابة لروح العصر العلمي والتقني، لأنها إما أن تقع وراءها أو فوقها – دون أن تكون لهذا السبب هامشية أو من قبيل التزيد والفضول. أضف الى هذا أن الاجابات الممكنة عنها والغايات المأمولة منها قد تنعكس عليها فتخرجها قليلا من أبراج تخصصها، أو تؤثر على اتجاهها، أو تقرب بينها وتساعد

في النهاية على تحقيق الوحدة الكلية المنشودة، وهي وحدة المعرفة والانسانية، التي طالما تطلع إليها وفكر فيها الفلاسفة بأشكال مختلفة ومن بعض حكماء الشرق القديم الى بعض صغار السفسطائيين، الى افلاطون والرواقيين، وحتى ديكارت وليبنتز وهيجل وهُسّرل وياسبرز وراسل وتوينبي وعدد من الماركسيين الجدد والوضعيين المناطقة..) ويزيد من ضرورة التفكير والعمل في سبيل هذه الوحدة الشاملة ما يتردد اليوم على كل لسان من أن الأرض قد أصبحت قرية عالمية صغيرة، وأنها مهددة بالفناء على يد أعظم وأتعس المخلوقات التي تدب عليها وأخطرهم على مصيرها وهو الإنسان.

— ٣ —

إننا نلاحظ اليوم أن الحكمة قد خلعت عن عرشها، وأن الفلسفة قد اغتربت عن مجتمعاتها، كما اغتربت هذه المجتمعات عنها في الغرب والشرق على السواء. وطبيعي أن تختلف الأسباب هنا وهناك، وأن يبلغ الأمر حد تحريمها أو تشويه سمعتها والافتراء عليها عندنا أكثر مما هو الحال عند غيرنا واذا صبرت عليها «السلطة» هنا أو هناك فلأنها جزء من الترف الأكاديمي الذي يستكمل به «الديكور» الثقافي، أو لأنها ثرثرة محصورة بين الجدران الجامعية ولا خطر منها ولا أثر لها. ولعل السبب الأعمق هو فقدان الثقة في الفلسفة نفسها والاعتقاد بعجزها عن التأثير في مجرى الأحداث العامة والرأي العام، أو الحياة الخاصة للمواطنين المشغولين عنها بهمومهم الخاصة والعامة. وحتى اذا قلنا أن لكل انسان بالضرورة فلسفته، فلن تكون هذه في النهاية سوى فلسفة شعبية غامضة، تتكون في الغالب من أخلاط متناقضة يحملها الانسان العادي من التقاليد والآراء الشائعة والأفكار والعواطف المتدفقة ليل نهار من أجهزة الاعلام ووسائطه وأبواقه وأقماره الصناعية (التي حجبت ظلماتها المنهمرة وجه قمرنا القديم الحنون!...).

ان الأسباب الحقيقية لاغتراب الحكمة وعجزها يمكن أن تنحصر في نوعين: أسباب داخلية تتعلق بالمشهد الفلسفي المعاصر نفسه عند «الآخرين» وعندنا وأسباب خارجية عن الفلسفة نفسها أو خارجة عن إرادتها.. وسوف أناقش هذه الأسباب على ضوء الغايات والأهداف والمثل الإنسانية العامة التي يمكن أن تسعى الفلسفة لتحقيقها «هنا والآن»، أو بالأحرى التي ينبغي عليها أن تسعى لتحقيقها على نحو أكثر تصميما وعلى نطاق أوسع مما حدث حتى الآن.

أما فيما يتعلق بالأسباب الداخلية فأقصد بها فجوة الاختلافات والفروق الفنية والموضوعية الدقيقة التي تفصل بين الاتجاهات والتيارات الفلسفية المختلفة سواء بين القارة الأوروبية والأمريكية من ناحية، أو بينها وبين الاتجاهات والتيارات المتأثرة بها أو المنقولة عنها أو التي تحاول – مع افتراض حسن الظن الشديد – أن تتميز وتستقل عنها في عالمنا الثالث من ناحية أخرى.

والسبيل الى التقريب بين هذه الاتجاهات والتيارات وتحقيق نوع من التقارب في الأهداف والغايات والمثل المشتركة ليس مستحيلا، كما يبدو لأول وهلة– لاسيما اذا تذكرنا أن هذا التقارب والتفاعل قد تم على سبيل المثال في الفلسفة الأمريكية التي تأثرت في العقود الأخيرة، وفيما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، بفلسفة الظاهرات (الفينومينولوجيا) وفلسفة التفسير (الهيرمينوطيقا) خصوصا في الدراسات المتصلة بفلسفة الفن والجمال وبالنقد الأدبي، كما أن التقارب والتفاعل قد تحقق أيضا في الفلسفة الأوروبية المعاصرة التي أدمج بعض أعلامها عناصر هامة من العقلانية العلمية والفلسفة التحليلية وفلسفة اللغة التي ازدهرت جمعيها في العالم الأنجلو –أمريكي ، وذلك مثل الألماني «هابرماس» الماركسي الجديد في فلسفته النقدية. وسبل التقارب والتفاعل الذي تم وينبغي التوسع فيه هي من الوضوح بحيث يمكن الاستغناء عن ذكرها: تعميق الحوار بين الأطراف المختلفة في المؤتمرات واللقاءات المحلية والعالمية ، والتقريب بين الاتجاهات والمدارس المتعددة بتمثيلها وافساح المجال لسماع أصواتها في أقسام الفلسفة ومعاهدها في الجانبين. ولاشك أن التوسع في الحوار ليشمل الأقسام التي تدرس الفلسفة الغربية خارج نطاق العالم الغربي كله سيساعد على تنمية بذور الاتجاهات المستقلة داخل العالم الثالث نفسه، بشرط أن يعتمد في كل الأحوال على المعايير والأسس التي تضمن تحقيق الحوار الحر القائم على الاحترام والتفاهم المتبادل والمعرفة الكافية من الأطراف كافة بالخصوصيات الثقافية المتميزة والعموميات والقيم المشتركة في وقت واحد. واذا كان المفكرون والعلماء وأساتذة الفلسفة من أبناء حضارة «اللوجوس» الغربية لا يكفون عن اللقاء والتعاون في مشروعات مشتركة، فما أحرانا نحن أبناء العالم الثالث بالسعي الى التواصل فيما بيننا من ناحية، وفيما بيننا وبين أبناء الغرب من ناحية أخرى، بغية التعرف على العوامل المشتركة ومحاولة تجاوز الحدود المصطنعة بين شرق وغرب، كما سيأتي بعد قليل. ستبقى الفروق النوعية في أساليب البحث والتفكير قائمة بغير شك ولكن ربما يتم قدر كبير من التقارب والتلاقي اذا تواصل الحوار حول موضوعات واشكالات تهم البشرية العاقلة بأسرها.وقد يتم هذا التقارب اذا تصورنا أن موضوع الحوار هو على سبيل المثال: غياب الحكمة والعقل في السنوات الأخيرة من

القرن العشرين الذي استشرت فيه مختلف ظواهر الجنون الجماعي، بحيث لم يعد يكفي أن نسميه عصر القلق،ومشكلة السلام العالمي التي تركت حتى الآن للساسة والقادة العسكريين، وقضية الحكومة العالمية التي تجسد الضمير العالمي وتردع الحكومات الفردية المعتدية (كما تصورها ،كانط، مثلا في مشروعه المشهور عن السلام الدائم) وتغير النظم التربوية على أساس الاحترام المتبادل بين شتى الثقافات وتنمية هذا الاحترام عند أبناء الغد، والعمل على زيادة التواصل «والتثاقف» بينها للتخلص تدريجيا من أشكال التعصب العرقي والقومي والتطرف الديني والمذهبي، والتفكير المشترك – بصوت مسموع يصل الى آذان الساسة والعامة – في مستقبل البشرية والعوائق التي تسد الطريق الى وحدة الحيوانات التي نسيت أو كادت أنها حيوانات عاقلة، وآن أوان إعادة الذاكرة إليها، وباختصار : تشكيل محكمة ضمير عالمي دائمة تمارس الادانة والضغط المعنوي على كل معتد على الضمير العام، وكل آثم في حق الإنسان وحريته وكرامته وحرمة حياته وجسده وشخصيته وحقوقه الأولية... والمهم أن نتذكر على الدوام أن «السعي الى الحكمة» لم تكن الحاجة إليه أشد إلحاحاً منه في هذه السنوات الأخيرة من القرن العشرين، قرن العنف والتدمير والضوضاء، وسعار الانتحار الجماعي المجنون..

غير أن أخطر الأسباب الداخلية يأتي من الفلسفة نفسها، فعليها أن تراجع طبيعتها ومفهومها وتعريفاتها التقليدية ومناهجها وأساليب رؤيتها اذا شاءت أن تصبح «حكمة عالمية» كما سماها كانط، أو «حكمة خالدة» كما وصفها ليبنتز وياسبرز وهكسلي وغيرهم.

ولا يقتصر الأمر على تغيير الوصف والتسمية، وانما يتعداه الى المهام الجديدة التي تلزمها اليوم أكثر من أي يوم مضى بأن تكون عالمية وانسانية، وأن تتحول – على الأقل في المجالات المختصة بالقيم والغايات الأخلاقية والمثل والأحلام والأهداف المستقبلية التي يمكن الاجماع عليها – الى حكمة مناضلة، تتسلح بأسلحة النقد والمقارنة لكل ما يعطل العقل ويغيب الوعي ويشوه الإنسانية ويطمس البديهيات الأولية التي انكفأت اليوم على وجهها في بحور الدم المراق وطوفان الكذب والتزييف المنهمر من أجهزة البث المرئي والمسموع، ووسائل غسل المخ وأبواقه ليل نهار.. وعليها أخيرا أن تحافظ على حريتها لكي تستطيع الدفاع عن الحرية والا سقطت في الهاوية التي سقطت فيها فلسفات سيئة الحظ تبنتها سلطات ارهابية (كما حدث أخيرا للماركسية وللصحوة الإسلامية في ظل النظم الأيديولوجية المتحجرة والنظم الطاغية المتخلفة)..

– ٤ –

قلت إن غياب الحكمة من أبرز سمات العقود الأخيرة للقرن العشرين، سواء أخذناها بالمعنى المألوف أو بمعناها في التراث السقراطي والأفلاطوني والأرسطي.

والحكمة بأوسع معانيها تدل على الحكم الصائب الرزين على الأمور المتعلقة بالحياة والسلوك، وتقترن باتساع المعرفة وحدة الذكاء وعمق التأمل. لكن هذه ليست شروطا ضرورية لوجودها، إذ يمكن أن تستغني عنها بالفطنة والبصيرة. انها(كما يقول الفيلسوف المثالي بلانشار [٢]) – لا تعني بتأكيد حقائق أو تكوين نظريات، بقدر ما تعني بوسائل الحياة العملية وغاياتها. وربما أضفنا الى هذا أنها تتضمن نوعا من السعي الى تحقيق الحياة الطيبة المتجانسة، كما تكشف عن بصيرة بالنفس في علاقتها بالعالم والمجتمع المحيط بها.

أما في التراث السقراطي فيقصد بالحكمة معرفة «الأمور القصوى » أو الحقائق النهائية وطبيعي أننا لا نطالب الإنسان العادي أن يسعى «للحقيقة النهائية» سواء كانت هي معرفة الله أو المثل الافلاطونية أو أي حقيقة أخرى. فحكمة الحكيم تتجلى في معرفته بنفسه وبغيره، وفي نفاذ بصيرته الى الطبيعة الإنسانية والحياة بوجه عام، بحيث يكون قادرا على الرؤية الكلية لهذه الحياة في وحدتها وشمولها، كما يكون أقدر من كثيرين غيره على أن يهتدي بالعقل في أفعاله، ويدرك الأهداف الصحيحة إدراكا واضحا، ويحسن اختيار الوسائل المؤدية الى بلوغها. ولا حاجة للقول بأن من مقومات حكمته أن يرى الأشياء رؤية نزيهة ومن مسافة بعد كافية، وأن يتحكم في عواطفه وانفعالاته ليحتفظ بهدوئه واتزانه العقلي في الأوقات العصيبة، والظروف التي تفرض عليه اتخاذ القرارات والمواقف من الأشخاص والأشياء قبل الاقدام على الفعل. وكلها ألوان من الحكمة التي يمكن أن نجدها عند فلاح بسيط ولا نجدها عند أغلب من نسميهم «أساتذة، الفلسفة.. ويكفي «محب الحكمة» بهذا المعنى القريب المألوف أن يسعى لفهم «الموقف» أو «الشرط» أو الوضع الإنساني ورؤيته رؤية كلية من خلال مظاهره وتجلياته وتعبيراته المختلفة في خضم التاريخ البشري. ولاشك أن هذه الرؤية ستنطوي على التأمل في فناء الإنسان أو تناهيه، وفي دلالة هذا الفناء والتناهي على مقومات وجوده التي أفاض في شرحها الوجوديون – وسينعكس هذا أيضا على موقفه من الزمان، اذ لن يكون حكيما من لا يتأمل ماضي الإنسان وحاضره لكي يكون أقدر على التبصر بمستقبله والاعداد له والاستجابة لمطالبه، واستشراف آفاقه وممكناته والتأهب لمواجهته بالمعرفة والإرادة.

ان الإنسان في هذا القرن يفتقر الى الحكمة لأسباب يصعب حصرها وتحديد أنواعها. ربما يكفي القول بأنه في لهفته على معرفة الطبيعة والسيطرة عليها بعلمه ووسائله التقنية قد أهمل السعي الذي لا يقل عنه أهمية لمعرفة نفسه ورعاية باطنه وضميره وقيمه.

وكانت النتيجة - كما يقول أينشتين في عبارة معروفة - أن أكتملت وسائله واضطربت غاياته. وظهر عجزه عن مواجهة حقيقة نفسه وعالمه الذي صنعه ثم أخذ يدمره بأشكال مختلفة: في خداعه لنفسه أو استسلامه لمختلف الأساطير والأوهام والخرافات التي خدعته بها قوى نسجت شباكها حوله (كالقوى والمصالح الموجهة للسوق الاستهلاكية والاتجاهات العنصرية والطائفية والمذهبية المتعصبة التي تصورت أنها استأثرت بالحقيقة المطلقة، مما جعله في النهاية أداة لأعمالها الإرهابية أو ضحية لها). ولا شك أن من أخطر مظاهر الافتقار الى الحكمة هذا الانفلات الصاخب من كل الحدود والمعايير على كل المستويات باسم التجديد والتجريب تارة، وباسم الحياة أو الثورة على كل الأنظمة المتسلطة أو الحب تارة أخرى.

وليس من قبيل المصادفة أن تكثر الطقوس العجيبة وممارسات الجماعات الشاذة والجرائم البشعة كثرة هائلة في أقوى الدول وأعظمها سيطرة على العلم والتقنية..

كان من نتائج هذا أيضا أن اتسم عصرنا - كما قلت - بالانفلات من كل الحدود . وما نسميه عادة بإيقاع العصر المتسارع ليس الا تعبيرا عن التطرف والشطط والاندفاع الجنوني الذي انجرف اليه الأفراد والشعوب بدرجات وصور مختلفة. ولقد ظهر هذا التطرف وما يزال يظهر في أشكال وأفعال متباينة في شتى الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية والعسكرية والثقافية ، تاركا وراءه الموت والخراب والاضطراب والفوضى، وشاهدا على تدمير العقل والمعقول والضمير والحكمة ..(٣)

- ٥ -

نعود الى السؤال : ما العمل لإنقاذ الإنسان من نفسه؟

ما العمل لايقاف اندفاعه الى اللاعقل والجنون المدمر؟

وبماذا يمكن أن يساعد «الفلاسفة» في هذا الإنقاذ؟

ان هذه الأسئلة تقع بالضرورة في التبسيط والتعميم والمشكلات التي يُدعى الفيلسوف لمواجهتها شديدة التشابك والتعقيد، والدور الذي يمكن أن يقوم به مشكوك فيه منذ البداية بسبب الشك أصلا في قدرة الفكر على التأثير والتغيير.

ومع ذلك فان المتفلسف لا يمكنه - كما سبق القول - أن يقف موقف العاجز المتفرج، في الوقت الذي يدمر فيه العقل وتهدد فيه «القرية الأرضية» بأسوأ مصير. وأول ما يخطر على البال هو دعوته للقيام مرة أخرى بدوره السقراطي ، (٣) حتى ولو بدا أن هذا الدور قد أصبح مستحيلا أو باعثا على السخرية! صحيح أن دور «لغز» الفلسفة ونموذجها الحي كان محدودا بحدود «دولة - المدينة» كما كان في صميمه دورا عقليا وجدليا يتوسل بالاستقرار والتوليد للوصول الى الحد والماهية (اللهم الا اذا صدقنا كيركجارد وجعلناه - أي سقراط أول الوجوديين والذاتيين في تاريخ الغرب، أو حملناه من ناحية أخرى مسؤولية تحلل الغرب وانهياره - كما زغم نيتشه في هجومه الغاضب عليه - عندما بدأت معه مسيرة العقلانية والجدلية المسرفة على حساب إرادة الحياة وقواها الأصيلة..) ولكننا لو تذكرنا وصف سقراط لنفسه - منذ أن بدأ تساؤله وحواره مع الناس العاديين في شوارع أثينا ومجالسها حتى خطبته الطويلة في محاكمته الأخيرة - لو تذكرنا وصفه لنفسه بأنه «الذبابة» التي تلسع ظهر الحصان الأثيني كلما أخلد للنعاس وغاب عن الوعي بحقيقة نفسه ومجتمعه وعالمه، لاستطعنا القول بأن دور المتفلسف المعاصر سيكون أشمل ومهمته أصعب وأخطر. فهو مطالب بإيقاظ الحصان العالمي المندفع اندفاع المجنون الأعمى على أرض «القرية» العالمية الصغيرة .. ومعنى هذا - بعيدا عن لغة المجاز - أن يكون حارس هذه القرية الضئيلة البائسة، كما كان سقراط وكل «الموقظين» العظام في الشرق والغرب حراس مدن العقل والقيم والاستنارة والحرية والوعي، هذه الكلمة الأخيرة تنبهنا على الفور لدور المتفلسف في الدعوة الى الوعي العالمي والانساني الذي كان وما يزال غائبا عن كثير جدا من كبار المفكرين في الغرب بوجه خاص (من أرسطو الى هيجل وحتى ياسبرز وفلاسفة مدرسة فرانكفورت) دع عنك غيابه عن كثير جدا من أساتذة الفلسفة في نفس البلاد والمناطق التي تتم فيها، في هذه الأيام واللحظات - أبشع مذابح الابادة والتطهير العرقي والتعصب الديني والاضطهاد العنصري وسجن شعوب بأكملها ومحاصرتها من قبل بعض الدول الارهابية، بجانب الألوف المؤلفة من الجرائم التي تنفذ في غياهب السجون والمعتقلات وزنازين التعذيب، فضلا عن المقابر الجماعية التي لا يسمع الناس عنها الا عن طريق بعض الصحفيين والمتطوعين الشجعان أو مؤسسة العفو الدولية، واذا سمعوا عنها أصلا فبعد فوات الأوان..

- ٦ -

إن الفلسفة في مجموع تراثها العريق وفي شتى الحضارات - أقدر من غيرها من أنظمة المعرفة على تكوين هذا الوعي العالمي

والإنساني وتأكيد «وحدة البشر» على كوكبنا الضئيل أو قريتنا الصغيرة، والذين يحملون على أكتافهم أمانة تعليم الفلسفة يمكنهم ــ اذا استقام فهمهم لرسالتها وتجردوا من تميزاتهم وتطلعاتهم وصراعاتهم الصغيرة ــ أن يلقوا الضوء على المسلمات والافتراضات ، والقيم وأساليب الحياة، والاتجاهات والنزاعات الخفية والتحيزات المغرضة العميقة الجذور في عقول الناس في كل مكان. وربما استطاعوا كذلك بأساليب تحليلهم ونقدهم «العلاجية» أن يشفوا أصحاب السلطة من أفراد ومؤسسات سياسية واجتماعية وعلمية ودينية من نزعاتهم اللاعقلانية واللاإنسانية، ويقربوهم من آفاق الوعي العالمي والإنساني الشامل الذي يتخذ فيه «الأنا مع الأنت»، بل يصبح هو «الأنت».. وفي استطاعتهم أخيرا أن يفيدوا من تخصصاتهم المحددة في فلسفة القيم والأخلاق والميتافيزيقا وتاريخ الفلسفة ونظرية المعرفة والأنثروبولوجيا الفلسفية والتفكير المستقبلي .. الخ في فحص وتحليل ونقد العديد من أمراض العصر التي كادت أن تصبح أمراضا مزمنة: كالعنف وتغييب الوعي بالمخدرات والشعارات والتهالك على اللذات، والتطرف العنصري والقومي والطائفي والديني، وانتشار مشاعر اليأس والاحباط واللامبالاة، خصوصا في المدن المكدسة بملايين البشر المقضى عليهم بالعذاب اليومي في جحورها وأوكارها ومكاتبها ومصانعها وسجونها وأماكن لهوها، وكأنهم جيوش فئران شرسة تعسة .. ناهيك عن [illegible] المشكلات الطاحنة التي تستحق الا يشيح المتفلسف «البرجوازي» ببصره واهتمامه عنها بينما هي تصدمه كلما فتح جريدة الصباح أو أدار مفتاح التلفاز: مشكلات الطفولة والشيخوخة وصراع الأجيال وجرائم الشباب، وضياع ملايين اللاجئين المشردين الجائعين من ضحايا صراعات القوة والسيطرة بين النظم والحكام والأفراد وركام التخلف والاستبداد والعجز والحرمان .. الخ الذي ما فتيء ينهال على رؤوس التعساء في الشرق التعس منذ الألف الثالث قبل الميلاد...

لن يستغني النقد والفحص والتحليل العلاجي الذي أشرت إليه عن التعاون والتفاعل مع بقية العلوم الإنسانية والافادة من نتائج بحوثها النظرية والميدانية - كالاجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا واللغة والتاريخ والقانون والاقتصاد السياسي - وربما انعكس على مناهج النظر والبحث في هذه العلوم نفسها كما سينعكس بالضرورة على التخصصات النوعية الدقيقة في مباحث الأخلاق والقيم وتأريخ الفلسفة والعلم..الخ فيخلصها من العناصر الذاتية والاهتمامات المحلية والتمركز الشعوبي والاجتماعي والحضاري بحيث يوسع من آفاق عالميتها وإنسانيتها وتجردها وتسامحها. بل إن المتفلسف لن يستطيع أن يغفل دور العلم والتقنية في خلق الوعي العالمي من الناحية العقلية وتوحيد أساليب الحياة ونماذج السلوك لاعداد متزايدة من البشر في كل القارات ــ بصرف النظر عن الآثار المدمرة للتقنية ، والاضرار الفادحة الناجمة عن التهاون في الاهتمام بأخلاقيات العلم وعدم ربط نتائجه بالقيم الإنسانية - وأخيرا فان المتفلسف لن يستغني عن النظر بقدر الطاقة في الأعمال الأدبية والفنية المعبرة عن معاناة البشر ومشقاتهم وآمالهم وآلامهم في مختلف الآداب والفنون المعاصرة ــ لأن قدرة الأدب والفن على توحيد الوجدان الإنساني بغض النظر عن اللون والجنس والقومية والعقيدة - ومد جسور التفاهم والتجانس والاحترام المتبادل بين الشعور والحضارات ــ أمر معروف ومشهود منذ أن وجد الأدب والفن وتبقى المهمة الهرقلية - كما يقول أستاذ الفلسفة الأمريكي الأرمني الأصل «هيج خاتشا دوريان» في مقال أخير له بمجلة «الفلسفة البعدية» (٤) - تبقى هذه المهمة ملقاة من الناحية العقلية البحتة على أكتاف الفلاسفة أو بالأحرى على ضمائرهم ومدى قدرتهم على استشراف المستقبل.

- ٧ -

والأمر الثاني الذي يخطر كذلك على البال مباشرة بما ذكرته عن دور الفلسفة في التعجيل «بالوعي العالمي والإنساني» هو مساهمة المشتغلين بها في الجهود العالمية والاقليمية الموجهة لإيجاد عالم يسوده السلام والتضامن والأمن، وتسترد فيه القيم الأخلاقية والدينية والجمالية قيمتها بعد طول ضلال وضياع - عالم لا يروعه الارهاب «المنظم» من بعض الحكومات والمنظمات والعصابات، ولا تهدده الانقلابات العسكرية المفاجئة وأشكال العنف والاضطهاد السياسي والتعذيب والأحكام الجائرة بالسجن والاعدام على أصحاب الرأي الآخر.. وكفى البشر ما يلقونه من الأعاصير والزلازل وانفجارات البراكين والفيضانات، وما يعانونه من الأورام والآلام النفسية والجسدية بسبب تدخل الإنسان في الدورة الطبيعية واخلال ساعتها الحيوية وتخريب البيئة بغير وازع أخلاقي، ويستطيع أصحاب الفلسفة أن يشاركوا في الجمعيات والمنظمات والهيئات العالمية والمحلية المعنية بالسلام العالمي ورعاية البيئة والطفولة والشيخوخة والدفاع عن حقوق الإنسان (مثل منظمة العفو الدولية وحركة السلام العالمي واليونيسيف وأحزاب الخضر..) وذلك عن طريق التعليم والبحث والكتابة والقدوة والشخصية وإقامة الندوات والمؤتمرات والمحاضرات ، أو بالتعاون على تأسيس اتحادات فلسفية تختص بدراسة الموضوعات والمشكلات التي تهم البشر كافة ولم تعد مقصورة على شعب دون شعب أو مكان دون مكان. (٥) والمهم بعد كل شيء أن

يخرجوا أحيانا من ثياب وظائفهم التي تفرضها لقمة العيش وتأدية الدور الاجتماعي، ويتشجعوا — كما يقول كانط في مقاله المشهور عن التنوير - على الاستخدام العلني العام لعقولهم، ويستمعوا للنداء الذي أطلقه ماركس وزميله انجلز ذات يوم في بيانهما المعروف بعد تعديله على هذه الصورة: يا فلاسفة العالم اتحدوا في سبيل انقاذ العقل والإنسان!..

وطبيعي أنهم لن يتمكنوا من الاقتراب خطوة واحدة من الوعي العالمي والإنساني أو من التضامن والسلام بين البشر حتى يبدأوا بتحقيق هذا السلام بينهم كأشخاص واتجاهات وتيارات، ويراجعوا مفاهيمهم التقليدية عن الفلسفة وفاعليتها ووظيفتها وغاياتها، ويتذكروا المهام والآمال المعقودة عليها، لا كمعرفة موضوعية دقيقة وحسب بل كأداة تحرر بطيء ولكنه أكيد للإنسان العادي أو «الرجل الصغير» الذي طالما تجاهلته وأهملته، مع أنه هو الضحية الأولى والأخيرة لما يحدث اليوم من مآس وفواجع، ترتبت - في جزء منها على الأقل — على بعض أنظمتهم وأيديولوجياتهم وشطحاتهم..

— ٨ —

لا شك أن تعريف أرسطو للإنسان بأنه الحيوان الناطق أو العاقل قد يبدو لنا اليوم خطأ لا يغتفر، اللهم إلا إذا وضعناه في إطار فلسفته النسقية المحكمة، ومنطقه الصوري منطق الثبات والتحدد, فلم يزل العقل يصارع خلال التاريخ لاثبات جدارته وإبداعه وحيويته، ولم يزل يتصادم مع القوى العمياء للشر والجنون واللاعقل واللامنطق (وهي القوى التي لم تغب عن بال أرسطو نفسه ، وان لم يتصور أحد أنها يمكن أن تبلغ ما بلغته اليوم وفي أوقات المحن والكوارث الكبرى من تدمير للعقل والمعنى) نعم! ليس الإنسان مجرد حيوان ناطق، وانما هو قيمة مجسدة وشخص حي حر مريد، يغير الواقع ويتمرد على المألوف، وينزع للامحدود، ويصنع الحضارات، ويبدع الفنون والآداب، ويعقّل اللامعقول، وينظم الفوضى، ويقفز فوق ظلال جسده وبيئته وجنسه ولونه ومعتقده، بل يتخطى حدود عالمه وكل ما هو في العالم لعله أن يعرف نفسه التي لا تنفك تعذبه وتفلت من كل تحديد حتى يدرك وحدتها الجوهرية مع كل ما ينبض بالحياة أو يسمو على الحياة. وهنا أيضا يثبت سقراط أنه الحكيم الذي لم يزل واقفا على عتبة باب الغرب المتسلط المغرور بمنجزات عقله وعلمه وصناعته، ولم يزل هو اللغز الساخر والسؤال المحير الذي يلح عليه أن يعرف نفسه، كما يلح علينا أيضا أن نعرف أنفسنا!.

— ٩ —

إن الأدب القومي لم يعد له اليوم من معنى لقد آن أوان الأدب العالمي وعلى كل امريء أن يشارك بجهده في التعجيل به هذه العبارة الشهيرة التي قالها «جوته» (١٧٤٩ - ١٨٣٢) قبل وفاته بسنوات قليلة في أحد أحاديثه العذبة مع صديقه وتلميذه الوفي الأمين «أكرمان» [٦] ، يمكن التنويع عليها فيما نحن بصدده فنقول (ربما بثقة أكبر مما يفعل ناقد الأدب ومؤرخه.. لأن عالمية الفكر الفلسفي وعموميته تطغى على خصوصيته وقوميته التي لا تكاد تظهر الا في ملامح شخصية المفكر وبيئته وعصره ولغته وتراثه، دون أن تؤثر تأثيرا جوهريا على شمولية مشكلاته وتساؤلاته وإجاباته..) لقد آن أوان الوعي العالمي الذي طالما حاولت الفلسفة تحقيقه، لاسيما في العصور والمذاهب والحركات العقلية والروحية التي أكدت انسانية الإنسان، ودعت الى احترام طبيعته وعقله وشخصه وحرمة حياته وكرامته وحريته ولا يتعارض هذا بحال - كما قد يتصور البعض - مع تأكيد الوعي الذاتي للشعوب والثقافات والمجتمعات و«البنى» السياسية والأخلاقية والقانونية والفكرية والفنية.. الخ، ولا مع ضرورة استمرار الكفاح المتصل للتعرف على الهوية أو على الأصح ايجادها وتجديدها وابداعها، لأنه (أي الوعي الإنساني العالمي) سيكون بمثابة الوحدة الكلية التي تؤلف بين الأفراد والذوات المتنوعة، وستكون أداته هي الحوار الحر الذي تنخرط فيه الأطراف الحرة. واذا كان الأمر يقتضي — في تقديري المتواضع على الأقل — تجاوز مشكلة الشرق والغرب — (التي اشتعلت في السنوات الأخيرة واحتدم حولها اللجج واللغط ، وارتفعت الأصوات المتشنجة والمشوشة!) الى مشكلة القرية البشرية المهددة بالدمار والتلوث بكل أشكاله، فان هذا يزيد من ضرورة تكاتف كل العقلاء لإطفاء الحريق الجنوني الذي يلتهم كل القيم التي صارع «تراث الحكمة المشترك لاقرارها ووضعها في مرتبة البداهات الواضحة المتميزة. وعندما تصل المأساة الى حد تصليب الطفل الرضيع أمام عيني أمه، واغتصاب العجوز ذات الثمانين عاما أمام أبنائها وأحفادها. كما حدث ويحدث اليوم على يد «أبطال» الصرب - وعندما يحاصر الارهاب المنظم شعوبا بأكملها على مرأى ومسمع من العالم المتواطيء أو غير المكترث - كما يجري الآن لأبناء أمتنا في الأرض المحتلة أو للسود في جنوب أفريقيا - فلابد أن يصحو الوعي العالمي والضمير الإنساني ويرتفع فوق المصالح والتحيزات والتمييزات والخلافات - والا فمتى يصحو؟ وكيف تستحيل الحياة الى كابوس مرعب ولا يتحرك؟!

وتسألني : ما الموضوعات التي يمكن أن تناقشها محاكم الضمير والعقل المحلية والعالمية التي حان الوقت للم شملها من العقلاء في كل مكان، سواء أكانوا علماء أو أدباء أو فلاسفة أو مشتغلين بالفلسفة، أم كانوا من الشباب العالمي الضائع المضيع

وبسطاء الناس العاديين الذين كانوا على الدوام ضحايا كل عدوان على العقل والضمير ؟ وأرد على سؤالك بقولي: ان الموضوعات لا حصر لها، والاضافة إليها أو التعديل فيها أمر ممكن، وما يحضرني منها يمكن أن يفتح آفاقا للنظر والعمل ظلت مغلقة أو مهملة حتى الآن — ومن يدري؟ فربما تصل الى جمهور الرأي العام فتساهم في التغيير الحقيقي من أسفل الى أعلى، وربما تفلح في إقناع المتشككين بقدرة الفكر على التأثير على الواقع: إعادة التفكير في حقيقة الإنسان وتأسيس «ماهيات» وجوده وقيمه الباقية في مواجهة احتمالات الفناء والدمار الشامل (على ضوء مكابداته التاريخية وانجازاته الفنية والعلمية والتقنية وامكاناته المستقبلية، وعلى ضوء الدراسات المتنامية «للانثروبولوجيا الفلسفية» بشتى فروعها التي أهملناها في عالمنا العربي اهمالا شبه كامل) استكناه أبعاد انسانيته واطلاق طاقاته الخلاقة - وفق برنامج عالمي - لا كحيوان ناطق وحسب، بل كحيوان مبدع ولاعب ومصور وفاعل وصانع لحضارة وسائر على الطريق الى المستقبل الإنساني الحق — السلام العالمي والأمن من الخوف والقلق والفقر والجوع والمهانة والحرمان والعدوان، الحب والتعاطف والأمل والتواصل والحوار، الحرية والمسؤولية والضمير، والخير والحق والعدل والجمال وغيرها من القيم المادية (على حد تعبير ماكس شيلر) المغروسة في طبيعته، في إطار نظام أو ميثاق أخلاقي عالمي، وحدة البشر المشتركة التي لا تتعارض — كما سبق القول - مع فروقهم الفردية و خصوصيتها الثقافية والحضارية، تكامل الجهود العلمية والفلسفية والقانونية ...الخ المشتركة في مركب جديد لمجتمع عالمي مفتوح، مراجعة التراث الفلسفي في الشرق والغرب والقديم والحديث من منظور وحدة البشر ومحبتهم الشاملة وتضافرهم الممكن وطبيعتهم الأصلية الخيرة لمقاومة العوامل التي أدت الى تشويهها والانحراف بها، لاسيما من قبل بعض الفلاسفة والفلسفات والأيديولوجيات المتعصبة، ومن جانب صغار الطغاة وكبارهم في كل العصور وعلى كل المستويات، أولئك المتلذذين بالنظر في مراياهم، المصابين بنزعات التدمير الفردية والجماعية أو بعشق الموت - النيكروفيليا على حد تعبير أريك فروم — نتيجة نرجسيتهم المرضية المستفحلة [7] - الاهتمام بظواهر التعذيب عبر التاريخ حتى بلوغها ذروة التفنن التقني في عصر التقنية لاسيما في أكثر البلاد تخلفا في العلم والتقنية- بحيث باتت أرض البشر جحيما يمكن بالقياس إليه أن يعد جحيم دانتي أو المعري روضة من رياض الجنة .. تأسيس «فلسفة بعدية» تحل وتراجع الفلسفات المتباينة من منظور الوعي العالمي والإنساني الشامل وتجدد مسيرة الحركة الإنسانية التي طالما انتكست قديما وحديثا، وتؤكد قيمها الأساسية في التنوير والتحرير والتقدم والتسامح بين الأديان والمذاهب، والتفاؤل بمستقبل العربة البشرية الواحدة التي يقودها العلم والعقل والإخاء محاولا انتشالها من مستنقع تاريخها المعاصر الملطخ بالأوحال والدماء والدموع..

— ١٠ —

ربما تقول : إن هي إلا آمال «يوتوبية» عريضة، غارقة في ضباب الشك والقلق والقنوط مما يجري اليوم وفي هذه اللحظات التي تقرأ فيها هذه السطور. لكن الإنسان هو «كائن الأمل والمستقبل» وعليه أن يرفع راية الأمل حتى لو امتلأت الأرض من حوله وتحت قدميه بالأنقاض والأشلاء، بل من واجبه أن يرفعها في هذه الأرض بالذات هذه الأرض التي لم تعترف حتى الآن بقيمة الإنسان كإنسان..

ومع أن هذه الآمال تبدو «يوتوبية» حالمة فان أحلامها ليست مستحيلة كأحلام اليوتوبيين على اختلاف العصور والثقافات والحضارات، وعند مختلف الأدباء والمفكرين الذين طالما رسموا لنا جزرا ومشروعات ومدنا سعيدة أو شقية، ونظما إيجابية أو سلبية، ومجتمعات مثالية كأنها الفردوس الأرضي أو مجتمعات ضدية وعدمية كأنها الجحيم البشري.. والدليل على هذا أن بشائر الأمل تلوح في الأفق وان كانت أضواؤها ما تزال شحيحة خافتة. ألم تتحرك ضمائر الناس وقلوبهم في كل شبر من قريتنا العالمية الصغيرة تعاطفا مع ضحايا الفظائع الوحشية في البوسنة، وضحايا المجاعة المخجلة في الصومال وجنوب السودان [8] وضحايا الحرب الأهلية في لبنان وأفغانستان، وضحايا الصراعات الطائفية والمذهبية في جمهوريات الاتحاد السوفييتي السابق، وضحايا العدوان العراقي على الكويت وكردستان؟ ألم يتحرك قبل ذلك لضحايا الزلازل والبراكين والفيضانات وكوارث الطيران؟ ألم يتكون حزب للخضر في معظم بلدان العالم يقاوم بوسائله المحدودة تلويث البيئة ومخاطر التجارب والنفايات النووية؟ ألم تتحرك الأمم المتحدة ووكالاتها وهيئاتها — على الرغم من ترددها وعجزها وسيطرة القوى الكبرى عليها، وعلى الرغم من أنها لا تزال بعيدة عن تمثيل الحكومة العالمية المأمولة أو تجسيد الضمير العالمي الرادع؟ وأخيرا فلنسأل أنفسنا: ألم يتحرك ضمير الجنس البشري لانقاذ «شركائه» على الأرض من الحيوانات والحيتان والأسماك المهددة بالإنقراض؟

إن العقبات أكبر من كل التوقعات. والسلام والسعادة والأمن والتضامن والتراحم والأخوة البشرية ما فتئت تضرب رؤوسها على جدران المستحيل.. لكن الفلسفة تعمل على الدوام في دائرة الممكن الذي يبدو أحيانا على صورة المستحيل. وفلسفة

المستقبل العالمية والإنسانية هي أخطر تحدّ يواجه المشتغلين بها والمنتمين إليهـــا. إنها من قبيـل المستحيل الممكن. أو مـن قبيل الممكن الذي يبدو اليوم كالمستحيل.

هوامش وملاحظات :

١ – قد لا تكون هذه العبارة صحيحة كل الصحة. فلم تغب الفلسفة في كل الظروف والأحـوال عن الواقع بكـل أبعاده ولا عن آلام النـاس وآمالهم، وان كانت بحكم معرفتها النظرية ومناهجها القائمة على التحليل والنقد والتفسير والتعميم وتكثيف أفكـار عصرهـا في نظم عقليـة مـوحـدة ومتماسكـة – أقل قـدرة من الأدب والفن والتـاريخ على التعبير عن تلك الآلام والآمال في صور حيـة مؤثرة. ومع علوهـا فوق الجزئي العارض والتجريبي الحادث والـزمني العابر – مـع ارتباطها به وبـدئها في نفس الوقت بـوصفها مشروعا بشريـا مؤقتـا رغم طموحها المستمـر للخلود والثبات (وتلك هي مفـارقتها الأزليـة!) فان معانـاة البشر قد انعكست بـوضوح على مـرآتها في عصور وأحـوال كثيرة: عند الشكـاك القدمـاء والرواقيين والكلبيين، وفي مـواجد المتصـوفين العظام من كـل العصور والحضـارات، ولدى الأخـلاقيين والمعلمين والحكماء الكبـار في الشرق والغـرب، وفي الفلسفـات الـوجـوديـة في عصرنـا الحاضر، فضـلا عن الفلسفـات التي كتبها أصحـابها بدمـاء القلب مثل كيركجور ونيتشـه وأونـا مونـو وكـامي وغيرهـم.. والعبـارة التي قـالها «أدورنو» أيضـا وصرح فيها بأن التاريخ الطويل لثقـافة العقل والروح والتقدم...الخ قد أصبح مجرد «قمامة» بعـد «أوشفيتس» (وهو معتقل التعـذيب النازي الرهيب) يتجلى صدقها اليوم أكثر مما كان الحال على أيامه، اذ يمكن أن تجرفنا الى القـول – في مـواجهة أهـوال القتل والتدمير والتعـذيب التي تجري في البوسنة وعلى أيـدي اليهود أنفسهم من أبناء ملتـه وجلدته في الأراضي العربيـة المحتلة ـــ القول بأن كل القيم التي اعتـز بها الإنسان تستحق أن تلقى في أقرب مـزبلة.. غير أن الأجـدى والأجدر بـالعقل هو الاصرار على انقاذ هذه القيم من نيران المحنة المشتعلة، ان كان الإنسان ما يزال حريصا على أن يكون انسانا..

٢ – الموسوعة الفلسفية، باشراف الأستاذ باول ادواردز، المجلد الثاني، ص٣٢٢.

٣ – انظر إن شئت مقالا لكاتب هذه السطور عن التواضع والاعتدال بعنوان: «أيها الإنسان لست إلها» في كتابه مدرسـة الحكمة، القاهرة، دار الكاتب العـربي ١٩٦٧، ص ١٣٣ – ١٥٠ ـــ وكـذلك كتـابـه «لِـم الفلسفـة؟» الفصل الثـالث بعنوان «لنكتشف سقـراط من جـديد ـــ الاسكندريـة، منشأة المعارف، ١٩٨١.

٤ – المقال بعنوان «مستقبل الفلسفة في سياق عالمي»، الفلسفة البعدية المجلد ٢٣، العددان الأول والثاني، يناير – ابريل سنة ١٩٩٢، من ص ١٢٥ – ١٣٣.

وقد تم بالفعل تأسيس الجمعية الدوليـة للنزعة العالمية، أو الـ ISU في شهـر نوفمبر سنـة ١٩٨٩ في مدينـة وارسو عـاصمة بـولندا، وانعقـد مؤتمرهـا العالمي الثـالث في جامعـة وارسو في شهـر أغسطس ١٩٩٣. وشـارك فيه مفكـرون وأدباء وأسـاتـذة فلسفة من ٢٠ دولـة والهدف الأسـاسي من إنشـاء الجمعيـة هو تحقيق التضـامن بين البشركـافـة، والقضـاء على الحروب والآلام التـي يسببـونها لبعضهم، ومنـاقشـة مبـادئ نظام عـالمي يقوم على السـلام والتضـامن ومقاومـة الحرب والعدوان بكـل أشكالهما، والوقـوف في وجه الإضطهـاد لأي شعب من الشعـوب أو لميراثـه الثقـافي الخاص. وهي في النهـايـة جمعيـة تـركـز اهتمامهـا ـــ كما يقـول الاعلان النـاطق بـاسمهـا ومجلـة «الحوار والإنسانيـة» التي تصـدرها – على القيـم والأفكار والاتجاهـات العقلية التي تشتـرك فيها جميع الثقـافات الإنسانيـة، كما تقوم على الإيمان بأن بناء المستقبل الأفضل للجنس البشري لابـد أن يبدأ بالعمليـات العقلية التعميمية، أي يبدأ بالفلسفة... ويؤسفني القول بأنني حضرت مؤتمرها الأخير فلم أسمع فيـه صوتـا واحـدا يعبر عن وجهة النظـر الإسلاميـة والعربيـة، كما لاحظت مـدى تغلغل الأسـاتـذة اليهود فيهـا وتعبير عدد منهم عن المصـالـح والأطماع الصهيونيـة من وراء السلام القلق الـذي تغزل اليوم خيوط شبكته العنكبوتية المريبة..

٥ – راجع دلالات هذه العبارة في سياق اهتمام جوته بالأدب العالمي والأدبي والأدبين العـربي والفارسي في كتـابي : «النـور والفـراشة، زهـرات من بستـان الديـوان الشرقي. القاهـرة دار المعارف، سلسلـة اقرأ، فبرايـر ١٩٧٩، ص ١٩ وما بعدها.

٦ – علمتني تجربتي المحدودة مع الحياة والأدب والفلسفة أن «المعذبين في الأرض» المنشغلين بتعـذيب أنفسهم وتـدمير غيرهم (وهم المصـابـون بالنـرجسية الفرديـة والجماعية المريضة أو بعشق الموت) مشغـولون كـذلك بالضرورة عن حب غيرهم والتعـاطف معهم ناهيك عن عجـزهم المطلق حتى عن رؤية وجه «الآخـر» أو النظر في عينيه والحوار الحقيقي معـه، وعن فشلهم كـذلك في تقديـر الـواقـع وإدراك العـالم إدراكـا موضـوعيا، لأنهم قد استبـدلوا به واقعـا وعالما آخر تحصنت فيـه الأنا المتضخمة لتنسج خيوط أوهامهـا وتنفث سمومها المهلكة.. وحسبي الله من العناكب والأفـاعي والحيات والـذئاب والكلاب والجراء النـرجسية التي طالما جربت فـيّ ألسنتها وأسنانها وأظـافرها وأنيابها، فهو وحده الذي يهب القدرة على الصفح والغفران.

٧ – لابد أن القراء «الكهول» من جيلي قد بهرتهم وحركت كوامن إنسانيتهم كما أخجلت عجزهم وضعف حيلتهم، رؤية النجمة السينمائية «أودري هيبورن» وهي تحتضن أطفال الصومال الجياع على صدرها وتطعمهم بيديها الصغيرتين المرتعشتين، بعد أن ذوي جمالها البريء الطاهر الذي فتن أحـلام شبابنـا، وعشش كابـوس السرطان في صـدرها وجسـدها الضئيل، دون أن يمنعهـا أبـدا من تحمل مشاق السفـر والمرض الـذي صرعها بعـد هذه الزيارة بأسـابيع قليلة.. وباستثنـاء بعض الجمعيات الخيرية الإسلامية في منطقة الخليج، لم يبلغ الى علمي أن أحد الاتحادات الأدبية أو الصحفية أو العلمية في بلادنا العربية قد كلف خاطره بارسال واحد من أعضائه الى البـوسنة أو الصومـال أو غزة والضفـة الغربية أو جنوب السودان أو أنجولا أو مـوزمبيق أو سواها من بؤر الجحيم التي يحترق فيهـا البشر بأيدي البشر، في الـوقت الـذي قدمت فيـه منظمات الغرب وأفرادهـا وما زالت تقدم تضحيات ومعـونات لا يستهان بها ولا يصح التشكيك، في بـواعثها وأهـدافها على طـريقتنا المعهـودة في «لعن» الغرب ليل نهار، واتهامه بالتآمر علينا بدلا من تحمل مسؤولية أخطائنا وذنوبنا التي لا تغتفر في حق ماضينا وحاضرنا ومستقبلنا.

***



تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي

عبدالملك مرتاض *

أولا : مظاهر مبكرة للقراءة الأدبية في التراث العربي:

لقد كنا قضينا، في كتابات سابقة لنا، بحميمية العلاقة بين هذه القراءة، في أي صورة من صورها، أو في بعض صورها على الأقل، وبين الكتابة التي لا تعدو كونها في حقيقتها، قراءة لشيء ما في النفس،أو لأثر ما في القريحة، أو لهاجس ما في المخيلة. فالكتابة إنما هي كشف عما في طوايا النفس، وإبداء لشيء، مصور في صورة أدبية أنيقة، وصادقة، ومعبرة، ومتفردة ما أمكن، وجديدة ما أمكن، لم يك معروفا لدى المتلقي. فكأن الكتابة من هذه الوجهة تستحيل الى ضرب من قراءة الذات والكشف عما فيها. ولا يستطيع أي من الناس أن ينهض بهذه القراءة غير صاحبها الذي يحولها الى كتابة مسطورة على القرطاس.

ومن الواضح أن النقاد العرب الأقدمين عرفوا القراءة تحت أشكال مختلفة ابتداء من التعليق العابر، والملاحظة الانطباعية الى التحليل المنهجي الصارم لكن ذلك كان في حدود ما بلغه العلم على عهدهم.

وقد ألفينا قراءة العرب تستوي في ثلاثة مستويات: المستوى اللغوي، والمستوى النحوي، والمستوى الأسلوبي؛ بحيث كان القاريء، أو المحلل، (وكانوا يطلقون عليه الشارح) يعمد الى شرح الألفاظ الغريبة،وفك المعاني التي كان يراها مستغلقة في النص المطروح للتحليل (والنص هنا ينصرف غالبا الى البيت الشعري) حتى اذا تم له ذلك جاء الى النص المطروح للقراءة فخرجه تخريجا نحويا: مقدرا ومعربا. وكان مثل هذا التخريج يكمل شرح الألفاظ، ويكشف عن البنية الأسلوبية للكتابة المقروءة، وببعض ذلك يقع التمهيد للتولج في المستوى الثالث الذي كان يعمد الى نثر البيت وتلخيصه في صورة أسلوبية غالبا ما كانت تكون متقاربة مع المستوى الأسلوبي للنص المحلل، ابتغاء منافسة النص نفسه إبداعيا، وحرصا على الازدلاف من مستوى نسجه.

وكانت النصوص المطروحة للتحليل في القرون الأولى للهجرة لا تكاد تجاوز جنس الشعر الذي كان هو وحده الأدب بامتياز.

كما أننا لاحظنا أن معظم الذين تناولوا النصوص الشعرية القديمة بالتحليل، كانوا علماء لغة، وفقهاء وأصوليين وبلاغيين. وقل أن ألفينا رعيل هؤلاء المحللين وعماليقهم من الأدباء الخلص،أو النقاد الخلص.

ولعل العلة في بعض ذلك أن أولئك اللغويين كانت لهم مقدرة ،وذلك بحكم اختصاصهم، على استكناه معاني العربية، وتقصي أساليب التعبير فيها، فنقاد أمثال ابن سلام في «طبقات فحول الشعراء» وأبي عثمان الجاحظ في كتاب «البيان والتبيين»، والآمدي في «الموازنة بين أبي تمام والبحتري» وابن قتيبة في «الشعر والشعراء» وقدامة بن جعفر في «نقد الشعر»، وابن رشيق في «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده» والقرطاجني في «منهاج البلغاء» وسراج الأدباء.. وغيرهم كثير — لم يتناولوا النصوص الشعرية تناولا شموليا بالقراءة والتحليل؛ وإنما

★ باحث جزائري وأستاذ في جامعة وهران.

كانـوا يعرضون لظـواهر معينة، ومـوضوعات وقضـايا، هي في جملتها مشكلات لكليات.

وإذا كـان كثير من هـؤلاء أقـاموا منـاهجهم ونظـريـاتهم وأحكـامهم على نصـوص شعريـة حقـا؛ فإن ذلك لم يجاوز قط الوقفـة المتعجلة، والـرؤية المقتضبـة ـ وعبـدالقاهـر الجرجاني مشمول فيهم ـ الى نص القصيـدة بجذاميره، لا إلى ديوان من الدواوين بحـذافيره، وكأن أولئك النقاد كـانوا يـرون قراءة نص من النصوص بجذموره أمـرا من أمور اللغويين وحدهم لتمكنهم من الغـريـب، وإلمامهم بلغى الأعـاريب، وبـراعتهم في تخريج مسائل الأعراب.

وإننا لنندهش، حقا، أمـام المقدرة الخارقة لأولئك اللغويين والنحـاة على براعـة التوغـل في أعماق معاني اللغـة والذهـاب في قراءتها لا المذهب الـواحد، ولكن المذهبين الاثنين، وربما المذاهب الثـلاثة دون أن يعجـزهم أي معجز عن أن يأتـوا ذلك في بداعـة وبراعة، وتذوق وتحسس وتلطف وتمكن [1].

ومن الآيات على سـلامة مـا ذهبنا إليـه أن شراح نصوص «ديـوان الحماسـة» الـذي جمعـه أبـوتمام، مثـلا، ينتمـون، في معظمهم الى اختصـاص اللغـة والنحو، لا الى اختصـاص الأدب والنقد بمفهـوميهما الصارمين؛ إذ نلفي عشرين قارئا (شـارحا) من بين زهاء ثلاثين هم لغـويون أو نحويون أسـاسا أمثال أبي الحسن على بن سيـده، وأبي الفتح عثمان بن جني، وأبي بكـر محمد بن يحيى الصولي، وأبي علي المرزوقي، وأبي البقاء عبدالله بن الحسين العكبري، وأبي عبدالله الخطيب الإسكافي.

والحق أن مسألـة الاختصـاص الأدبي، وفصلهـا عن الإختصاص اللغوي، حـديثة النشأة كرستهـا الجامعة في القرن العشرين؛ وإلا فإن عـامة المثقفين الكبـار العرب كـانوا لغـويين وأدبـاء في الـوقت ذاتـه؛ أي أنهم كانـوا يعـرفـون، في معظمهم، دقـائق العربيـة وأسرارها وكـانوا، في الـوقت ذاته، يكتبـون بها إبـداعا أو نقـدا أمثال الجاحظ، والمعـري، والخوارزمي دون أن ننفي أن منهم من استهواه مجال دون آخر فـوقف نشاطه عليه، وأبدى تفوقه فيه.

ويمكن أن نضرب مثـلا بالقـاضي أبي عبـدالله الحسين بن أحمد الـزوزني في «شرح المعلقـات السبع»، وأبي علي أحمد بن محمـد بن الحسن المرزوقي في «شرح ديـوان الحماسـة» الـذي جمعه أبـوتمام.. وأبي زكريـا يحيى بن علي بن محمـد التبريزي (٤٢١ - ٥٠٢هـ) في شرح «سقط الـزند» لأبي العـلاء المعـري الذي تضافر على شرحه أيضـا، بعد أبي العلاء نفسه (٤٤٩هـ): أبو محمـد عبدالله بن محمد البطليوسي (٤٤٤ - ٥٢١هـ) وأبو الفضل قـاسم بن حسين بن محمـد الخوارزمي (٥٥٥ - ٦١٧هـ).

فمعظم هـذه القـراءات إنما تنهض على المنهج الثـلاثي المستويات الذي كنا أومأنا إليه.

وعلى أن هناك قراءات نحويـة خالصة مثل قراءة ابن جني الانتقائية التي شملت الأبيات المشكلـة الإعراب وحوشيات اللغة وغرائبهـا في ديوان الحماسـة، ومثل قراءة أبي البقـاء عبدالله بن الحسين العكبري الذي عني، بصفـة منهجية، بمسـائل الإعراب وحدها في العمل الذي كتبه حول ديوان الحماسة أيضا.

على حين أننـا نلفي القراءة الأدبيـة الخالصة ميـزت بعض الأعمال مثل سعي أبي سعيد علي بن محمـد الكاتب المتـوفى سنة (٤١٤هـ) الذي عمـد فيه صاحبه الى نثـر أبيات الحماسة [2]: حماسة أبي تمام أطلق عليـه : منثور البهـائي وذلك على أساس أنه كتبه لبهاء الدولة بن بويه.

بيد أن هـذه الاستثناءات كلها لا تزيـد القاعدة إلا سـلامة حيث إن الشروح المنهجيـة والتي تنـاولت كل النصـوص التي رواهـا أبـو تمام في ديوان الحماسـة هي شروح تجري في إطار المنهج الثلاثي المستويات الذي وقفنا لديه.

وفي الحق، إن هذا الديدن نفسه يمكن أن يلاحظ في كثير من الأعمال التي شرح فيهـا أصاحيبهـا ديوان المتنبي وهم ينيفـون على الخمسين في رأي [3]، وعلى الأربعين في رأي آخـر [4]؛ ويبلغون بالتعـداد اثنين وثلاثين شارحا في إحصـائية الشيخ آل ياسين [5].

ثانيا : تقاليد قراءة القراءة

ابتدأت قراءة القراءة في سيرة الأدب العربي بسلوك منعزل كـرد لتحليل بما ينـاقضـه، أو كالـذهـاب في التعليق عليـه بغير المذهب الأول فيـه. ولو جئنـا نحصي مثل هـذا لما استطعنا إليـه سبيلا لكثـرته وشيـوعه. ويمكن تـوسمه في اسقـاط الكلام عبر الأمهات الأدبية هنا وهناك.

وقد ألفينـا، مثلا ابن سيـده الأندلسي كثيرا مـا يتصدى في قراءته لـ «مشكل أبيات المتنبي» لقراءة من سبقوه فيدفعها دفعا لطيفا طورا، ودفعا عنيفا طورا آخر.

وقد كـان تعدد القراءة، أو قل: تعـدد قراءة القراءة نـاشئا عن اختلاف في تخريج إعـراب: لبيت الواحد تـارة، وعن اختلاف في رواية حـرف من اللغة فيـه تارة أخـرى . وقد يتمثل ذلك فيما يعلق به ابن سيده على قراءة من خطأ أبا الطيب في قوله:

أبعـد! بعدت بيـاضا لا بيـاض له لأنت أسـود في عيني من الظلم فيقول: (...) فأمـا قوله : أسـود في عيني من الظلم فخطأه فيـه قوم قـالوا: إن فعل هـذا على أكثـر من ثلاثـة أحرف وهـو «أسود» فلا تقع المفاضلة فيه إلا بـ «أشد» و «أبين» وغيرهما من

الأفعال الثلاثية التي تصاغ ليوصل بها الى التعجب من الأفعال التي على أكثر من ثلاثة.

وهذا منهم غلط! ليست «أفعل» هنا للمفاضلة، ولا لـ «من» تعلق بـ «أسود» على حد تعلق من بـ «أفضل» في قولك: زيد أفضل من عمرو؛ وإنما هو كقولك: لأنت أسود معدود من الظلم في عيني. فـ «من» غير متعلق بـ «أسود» (...) وإنما هي في موضع رفع حالة محل «الظرف» (٦).

والحق إن الشيخ يومىء، فيما يبدو الى الواحدي، ومن معه من الشراح الذين قرأوا «أسود» على أساس أنه اسم تفضيل على لغة كوفية استمدوها من رجز لرؤبة بن العجاج، ومنه قوله:

جارية في درعها الفضفاض	أبيض من أخت بني أباض

وقد ذهب المبرد الى أن «ليس البيت الشاذ بحجة على المجمع عليه» (٧).

والحق إن قراءة ابن سيده، بمقدار ما تتسم به من براعة التخريج النحوي تنأى عن طبيعة الذوق العام؛ وإنا لا نحسب أبا الطيب إلا كان يريد إظهار إلمامه بدقائق اللغة وتفاريق مذاهبها فاصطنع «أفعل» الدال على اللون كما لو كان آتيا من ثلاثي على لغة فصحاء الأعراب، ومنهم رؤبة الذي كان رجزه يملأ نوادي أهل الأدب واللغة جميعا.

ونحن نعجب لرأي المبرد الذي يدفع بيت رؤبة ويراه شاذا لا يقاس عليه مع أن كثيرا من قواعد النحو العربي قامت على الاستشهادات من شعره وشعر أبيه. وإذن، فهل يعقل أن نقبل ببعض اللغة لدى الفصحاء البادين، ونرفض بعضها الآخر؟ وهل يعني رفض المبرد لشعر رؤبة أنه كان يراه يلحن؟!

وإنا أيضا لا ندري كيف تستقيم قراءة ابن سيده الذي ذهب فيها الى إنكار التباين الذي قام عليه بيت أبي الطيب، وهي سيرة تندرج في حميمية نسج شعره: فالشاعر بعد أن دعا على شيبه الأبيض الذي لا بياض له، أي لا خير فيه ولا محمدة من المحامد؛ عاد فذمه بما هو له أهل فزعم أن بياض الشيب لديه لا يعني، بأي وجه، البياض الذي يتفاءل الناس به، ويجعلونه علما على النظافة والوضاءة والحلم، وانما يعني السواد الذي يرمز لكل مظاهر الشر والهم والخوف والقلق: فسواد هذا البياض ليس كمثله سواد؛ وبياض هذا السواد ليس كمثله سواد. فالصورة الشعرية هنا قائمة على الانزياح، لا على التخريج النحوي، فقد زيح الناس هنا في دلالة اللون فيغير من دلالتها الابتذالية فجعل البياض سوادا على أنه هنا يرمز للشر والمرض ودنو الأجل وذهاب الأمل؛ فكل لون أبيض إذن من هذا الضرب فهو أسود حالك السواد، وهو أسود من كل الظلمات.

وقد ألفينا المرزوقي يرد كثيرا من القراءات صراحة ويرفض مضمونها على الرغم من أنه لم يكن يكاد يذكر من يعترض عليهم بأسمائهم كقوله حول شرح أول بيت من الحماسة: (...) وإذا كان الأمر على هذا فمن الظاهر بطلان قول من يذهب الى أن هذا الشاعر هجا قومه ومدح بني مازن (٨).

وربما كانت قراءة أبي عثمان الجاحظ للبيتين الاثنين اللذين كان أبو عمرو الشيباني أعجب بهما إعجابا شديدا تندرج ضمن هذا التوجه؛ وقد رأى الجاحظ الشيباني لما استجاد قول القائل:

لا تحسبن الموت موت البلى	فإنما الموت سؤال الرجال
كلاهما موت ولكن ذا	أشد من ذاك لذل السؤال

«كلف رجلا حتى أحضره دواة وقرطاسا حتى كتبهما» (٩).

ومن الواضح أن الجاحظ لم يشاطر الشيباني رأيه ولا ذوقه في قراءة هذين البيتين، ولا تذوقهما تذوقه؛ بل جهر برداءتهما، وقضى بسخفهما؛ فذهب في شيء من السخرية البادية الى أن صاحب هذين البيتين لا يقول شعرا أبدا (١٠).

وقد علق عبدالسلام هارون على تعليق الجاحظ الرافض لقراءة الشيباني وإعجابه الشديد بهذين البيتين الرديئين فقال: «ومن العجيب أن ينعى الجاحظ على أبي عمرو استحسانه هنا، ثم يقع هو فيما عابه على غيره فيجعل البيتين في مختارات «البيان والتبيين» (١١).

ومهما يكن من أمر، فان الذي لا حظناه في القراءات الأدبية العربية الأولى أنها كانت تتعدد فيناقض أولها آخرها، دون أن تجاوز مستويات معينة في توجهها العام:

١ - كانت القراءة غالبا ما تنهض على شيء من أساس التخريج النحوي. ولما كانت أساليب الاستعمال في نسج الكلام العربي واسعة سعة تكاد تكون خارقة فقد نشأ عن ذلك: التقديم والتأخير والالتفات واللعب بالألفاظ، والمراوحة بين حروف الجر لجعلها تنوب عن بعضها البعض مما كان يجعل بعض من ليس له باع طويل في التخريج النحوي، والافتراض الإعرابي، أو ممن كان يقرأ البيت الشعري على عجلة من أمره؛ قد يبادر الى تخطئة القراءة التي سبق إليها من الوجهتين النحوية أواللغوية، أو من الوجهتين جميعا: فيحكم إما بتخطئة الشاعر، وإما بقراءة البيت على غير ما أريد له أصلا؛ فكان الأبرع والأذكى، والأمرس والألوى، يأتي من بعد ذلك ليزعم أنه يصحح القراءة الأولى بقراءة أخرى (١٢).

ونحن نعتقد أن ابن جني، وأبا علي الفارسي، وابن سيده قد يكونون أقدر النحاة العرب على قراءة الأبيات المشكلة الإعراب، والتوغل في تخريجاتها الإعرابية الى حدود المبالغة والتعسف.

وقد رأينا ذلك في قراءة ابن سيده لبيت المتنبي، الذي ذكرناه آنفا، إذ التماسه للشطط، ولهاثه وراء التعسف، دفعاه الى أن يضئل من جمالية البيت من الواجهة الدلالية فيرفض أفعلية تفضيله ليجعله مجرد تقرير لصفة في نفسها، بدون مقارنتها بالصورة الخارجية التي إنما كان الناس يقيم نسجه عليها: فالشيء الذي يكون أشد سوادا من كل الظلمات هو أعمق معنى، وأكثف دلالة، من الشيء الذي يكون مجرد سواد من السواد: فالأول يحتمل معنيين اثنين، ويحتوي صورتين اثنتين: صورة حاضرة، وصورة غائبة؛فهو صورة شديدة التركيب؛ على حين أن الآخر مجرد صورة تقريرية بسيطة رتيبة.

ولكن الذي حمل ابن سيده على الذهاب الى ما كان ذهب إليه هو إيلاعه بحكم طبيعة الاختصاص، بالذهاب في التخريجات النحوية مذاهب، في بعض الأطوار، تبلغ حد الشطط؛ فاذا دفاعه عن المتنبي أمام النحاة البصريين الذين لحنوه باصطناعه أفعل التفضيل مما له لون، من جنس لفظه، لم يكن، في نهاية الأمر إلا إساءة لجمالية النسج لدى شيخ الشعراء العرب؛ فأفسد معنى البيت بذلك التخريج الإعرابي المتعسف الغريب!

٢ - والشكل الثاني للقراءة الأدبية في التراث العربي الإسلامي كان ينهض على تأويل معاني الألفاظ والاجتهاد في حصر دلالتها المعجمية لدى نحو معين؛ والى الحدود الدلالية والاستعمالية التي انتهت إليها لدى فصحاء الأعراب (وإن كنا نلاحظ أن النحاة كانوا يقعدون قواعدهم بناء على تلك النصوص الفصيحة التي كانوا يعترفون بنقاوتها اللغوية، وسليقتها اللسانية؛ لكنهم كانوا ينزعجون أشد الانزعاج حين يعثرون على نص موثوق مما ينتمي، زمنيا الى العهد المعترف به للاستشهاد النحوي، فيزعمون أنه شاذ؛ وهنا وقع الانقسام بين البصريين والكوفيين: حيث كان البصريون يحتكمون الى المنطق النحوي الصارم فيخنقون العربية ويضيقون عليها النطاق في حيز لا تعدوه، من حيث كان الكوفيون أقرب الى الذوق العربي الذي يؤثر التنوع وحرية الابتداع ...) لدى نحو معين من معانيها دون سواه. ونحن نعلم أن اللفظ الواحد في العربية، وفي غير العربية أيضا، قد ينصرف الى جملة معان كلفظ «سام» في العربية الذي يرد بمعاني رعى، وطلب وباع، وعذب، ومر، ومضى، معا (١٣).

وبما كان التفاوت في تخريجات القراءة الأدبية ـ بأدوات نحوية ولغوية أساسا ـ يقوم، غالبا على تفاوت في المقدرة على إدراك سياق النص أو مناسبته أو ملابسته أي محاولة ربط النص بمجتمعه وظروفه مكانيا وزمانيا.

لكن إغفال القراء اللغويين لمسألة التذوق جنت على تلك القراءات المبكرة؛ ومن فضل الله على الأدب العربي أن قيض له رجالا ذواقين للجمال الفني أمثال أبي علي المرزوقي الذي كان يحاول أن تكون قراءته للشعر العربي إبداعا أدبيا آخر ولعله أول من استقام له ذلك في تاريخ الأدب العربي.

٣ - والشكل الآخر للقراءة الأدبية، القائمة على قراءة سابقة، كان ينهض على الذوق الخالص، وعلى المقدرة الذاتية على افتراع طاقات اللغة الكامنة، وعلى التحكم في نسجها، وعلى الذهاب في التماس عطائها كل مذهب. ولعل هذا الدافع النابع من لطف التذوق هو الذي كان يغري المتأخر بإعادة النظر في قراءة المتقدم.

فلولا الاختلاف في الذوق والتنوع في الثقافة، والتفاوت في العلم، لما فكر أحد في أن يقرأ ما كان قرأ الآخر من أجل التفوق عليه انطلاقا من التناص معه.

ثالثا : الغائب من قراءة القراءة في الأدب العربي

كثيرا ما يقرأ المتأخر المتقدم فيكتب من حوله وتأسيسا على جهده الذي سبقه به إليه؛ ولكن هذا المتأخر لم يكن يعترف منهجيا، إلا نادرا، بأنه أفاد من الأول وتناص معه وأسس عليه، وحام حوله، بل كان عالة على كتابته.

وكان الأمر يبلغ في بعض الأطوار، بهذه السيرة الناشزة، درجة التداخل والتعاصر؛ ولكن التصريح بإفادة المتأخر من المتقدم كان في الغالب غائبا. خذ لذلك مثلا شروح سقط الزند لأبي العلاء المعري حيث إن شيخ المعرة نفسه كان قد شرح بعض شعره ذلك لبعض تلامذته ومريديه (١٤)؛ بيد أن ذلك ما كان ليحظر القراء — الشراح المحترفين من أن يعمدوا الى ذلك الشعر الحكمي فيقرأوه، على توجههم هم. وقد نبهنا الى أن ثلاثة متعاصرين تضافروا على قراءة سقط الزند:

- التبريزي (٤٢١ - ٥٠٢هـ).
- البطليوسي (٤٤٤ - ٥٢١هـ).
- أبا الفضل قاسم الخوارزمي (٥٥٥ - ٦١٧هـ).

دون أن يصرح أحد منهم، فيما نعلم وبناء على المقدمات التي كتبوها لأعمالهم بأنه أفاد من جهد قراءة الأول؛ مع أننا نلاحظ تشابها عجيبا، وتقاربا يبلغ في بعض أطواره درجة الاتحاد، بين قراءات هؤلاء الثلاثة. أفيعقل ألا يكون البطليوسي قد أفاد من جهود التبريزي، وهو الذي كان له معاصرا، ولكنه كان أسن منه بثلاث وعشرين سنة؟ أم أن التبريزي ابتلي بهذا البلاء بعد أن كان هو أيضا شن الغارات الشعواء على أبي علي المرزوقي، لدى قراءته أشعار حماسة أبي تمام، فلم يومىء بكلمة واحدة صريحة الى جهد أبي علي، وأنه أفاد منه منهجيا ولغويا ومعرفيا؟!

فكأن ميزة قراءة القراءة، في العهود القديمة، ولاسيما أشكال منها، أنها كانت تقوم على غياب التصريح بالإفادة منها، ما عدا البطليوسي الذي أومأ الى اطلاعه على شرح أبي العلاء المعري دون أن يومىء الى شرح التبريزي الجميل [١٥] الذي كان هو أيضا، ألم على شرح أبي العلاء الذي أنحى باللوائم على تقصير المستملي الذي استملي (معاني) بعض أبيات منه، وأهمل أكثر المشكلات [١٦].

ونعود الى التبريزي لنؤكد، مع عبدالسلام هارون وأحمد أمين، بأنه حين كتب شرح الحماسة أفاد، من جميع الأوجه من جهود المرزوقي؛ ذلك بأن الموازن بين الشرحين يدهشه التقارب الشديد بين عبارات التفسير واتجاهاته؛ ثم لا يرتاب في أن التبريزي كان في جمهور شرحه عالة على المرزوقي [١٧].

وقد لاحظنا أن النحاة واللغويين كانوا أكثر منهجية من النقاد والبلاغيين والكتاب بعامة؛ فالأوائل كانوا يعزون الأقاويل الى أصاحيبها ؛ والذي يعود الى معجم مثل «لسان العرب» ينـدهش أمام أمانة علماء اللغة وحفظهم ودقتهم في نسبة كل حرف الى العالم اللغوي الذي كان قد رواه أو سمعه من الأعراب البادين في القرنين الأول والثاني للهجرة خصوصا.. على حين أن الكتاب كأنما سبقوا الزمن بقرون طويلة، فكانوا ينظرون الى هذا السلوك المتمثل في عدم التصريح بالإفادات من الكتابات السابقة بأنه ضرب من التناص لا يرقى الى أن يصرح به في كل حال.

ونحن ننقم من هؤلاء الكتاب ــ القراء ـ عدم تصريحهم بهذه الإفادات في مقدمات كتبهم؛ ولو جاءوا بعض ذلك لسقطت عنهم الملامة.

رابعا : قراءة القراءة الشاملة

كنا لاحظنا في مبتدأ هذه الفقرة أن الأصل في القراءة لدى الأقدمين، كان يتمخض للبيت الواحد السائر، والكلمة الطائرة بين الناس. ولكن بتطور الكتابة الاحترافية ابتداء من نهاية القرن الثاني للهجرة وازدهارها طوال القرون اللاحقة: بدأت القراءة تتسم بالشمولية بامتدادها على امتداد النص، بل على امتداد مدونة كاملة في كثير من الأطوار. ولعل المرزوقي، ولنكرر ذلك تارة أخرى، أن يكون من أشهر أوائل القراء الأدبيين الذين احترفوا مدارسة النص الأدبي وتذوقه، والذهاب في تأويله المذاهب العجيبة؛ فيكون معظم الذين جاءوا بعده لقراءة نصوص الحماسة، وسواء علينا أكانوا أدبيين أم لغويين نحويين، وقد عاجوا عليه ، وأفادوا منه، وعكفوا على قراءته تلك يقرأونها ويتأملونها ثم يتمثلونها ويحاكونها ـ ولكن المقلد يظل أبدا مقصرا عن المبدع ـ وإن لم يصرح بذلك كثير منهم.

وواضح أن اللاحقين كانوا ربما تلطفوا في الاحتيال على عبارات السابقين فأخرجوها مخرجا جديدا، ونسجوها نسجا، يبدو، لأول وهلة، قشيبا؛ وهو في حقيقته لم يعد كونه تليدا وتقليدا.

وكأن ما نحن بصدد مناقشته يوقعنا في مسألة السرقات الأدبية التي أسال الأقدمون فيها كثيرا من الحبر دون أن يحسموها للطفها وتخفيها. لكن الشروح هي غير السطو على معنى البيت الواحد السابق وتضمينه، افتراضا، في شعر لاحق. فالشروح، أو القراءات، تنهض على حد أدنى من المعارف العامة كالتاريخ، والمنهج والإجراء، واكتساب، أثناء ذلك شيء من الذوق الأدبي المؤسس على تحسس الجمال الفني. أي أن أي قارىء («شارح» بالاصطلاح التراثي) لا يستطيع أن يكونه إلا بعد الإلمام بجهود من سبقوه، والنسج على منوالهم إما بوجه وإما بآخر. إذن، فمن المستحيل أن يزعم زاعم أن التبريزي، مثلا، لم يفد من قراءة المرزوقي الأنيقة الرشيقة.

ولعل الذي يعنينا، هنا والآن، أكثر هو أن القراءة المنهجية، الاحترافية، قد تكون انطلقت مع عمل أبي بكر محمد بن يحيى الصولي المتوفى سنة خمس وثلاثين وثلاثمائة للهجرة حول أشعار حماسة أبي تمام، مع جملة من محترفي الشروح الأدبية أثناء القرن الرابع للهجرة كالآمدي (ت. ٣٧١هـ)، وابن جني (ت. ٣٩٢هـ)، وأبي هلال العسكري (ت. ٣٩٥هـ)، وخصوصا المرزوقي (ت ٤٢١هـ) الذي يبدو انه أفاد هو ايضا من قراءات بعض هؤلاء السابقين وإن سكت هو أيضا عن التصريح ببعض هذه الافادات منهم جاريا في هذا الصمت على دأب الأقدمين. وقد كان المرزوقي كأنه يستنكف من ذكر اسم علم شامخ مثل ابن جني كما لاحظ ذلك عليه التبريزي حين ذكر أنه «لم ينصفه حيث لم يصنفه في كتابه» [١٨] مجتزئا باصطناع مثل عبارة: «قال بعضهم»، أو «وذكر بعض المتأخرين». وكان المرزوقي لا يكاد يذكر مثل، هذه العبارة إلا في مقام الاعتراض في أغلب الأمر [١٩].

لكن كثيرا ما كانت قراءة القراءة تسفر عن أثعبانها وتبدي عن نواجذها، فتصرح بتمحص هذه القراءة لأثر بعينه، من وجهة نظر بعينها، مثل ما جاء أبو نصر منصور بن المسلم بن علي الحلبي، والمعروف بابن الدميك، الذي كانت له تصانيف وردود على ابن جني منها تتمة ما قصر فيه ابن جني في شرح أبيات الحماسة [٢٠]. فواضح من عبارة ياقوت أن ابن الدميك كان في ذهنه، وهو يؤلف هذا الشرح، أن يعارض بقراءته هذه قراءة ابن جني لأشعار الحماسة، وإبداء ما قصر فيه ابن جني، مصححا وموسعا . فهو سعي يندرج ضمن ما نطلق عليه. «قراءة القراءة» صراحة.

كما قد يندرج سلوك أبي محمد الأعرابي في قراءته لشرح أبي عبدالله النمري في هذا التوجه [٢١].

١ـ القراءة الأدبية لدى الأقدمين ٠

أ – نموذج من قراءة المرزوقي:

إن اختيارنا لقراءة أي بيت من حماسة أبي تمام لا ينبغي لأحد أن يعده انتقاء؛ ذلك بأن ما سنثبته يجب أن يتمثل في قراءة أي بيت في عمل المرزوقي، ولكن بدرجات متفاوتة، ومستويات متباينة. وإلا فقراءته ، في معظم الأطوار ، إن لم نقل في كلها، تنهض على ثلاثة مستويات: نثر معنى البيت، ثم التعرض لما قد يكون فيه مما يفتقر الى تخريج نحوي، يكمل المستوى السابق، ثم العمد الى شرح ألفاظه المظنونة بالغرابة لدى المتلقي.

ويمكن أن نتوقف لدى قراءته لبيت من مقطوعة للسموأل بن عاديا، وهو قوله :

وما قل من كانت بقاياه مثلنا شباب تسامى للعلا وكهول

١ – *المستوى الأسلوبي:*

في هذا المستوى يجتهد المرزوقي في نثر البيت وجعله قريبا من الأفهام، وقد نثره على هذا النحو:

يقول: وما حصلت القلة في القدر والغناء، ولا لحقت الذلة في اللقاء والدفاع: لاسلاف أخلافهم نحن؛ شبان وكهول يتسامون في اكتساب المعالي، ويترقون في درجات الفضل [٢٢].

وقد يطول نفس هذا النثر اذا كان البيت أغرب، كما قد يقصر النفس إذا كان البيت المقروء أبسط وأوضح.

٢ – *المستوى النحوي:*

قد يسبق المستوى النحوي اللغوي، كما قد يسلف المستوى اللغوي النحوي، ويقول المرزوقي حول تخريج سمات هذا البيت من الوجهة النحوية:

«الهاء من قوله : بقاياه: راجعة الى لفظ مَنْ ؛ لأن معناه الكثرة. ولو رد عليه (أي رجع على المعنى) لقال: بقاياهم. و «شباب» مصدر في الأصل وصف به، ولذلك لا يثني ولا يجمع. يقال: شب الصبي يشب شبابا. وقوله «تسامى» ، أراد تتسامى، فحذف إحدى التاءين استثقالا للجمع بينهما. فإن قلت: هلا أدغمت كما أدغمت في «ادارك» والأصل «تدارك»؟ قلت : ليس هذا موضع إدغام، لأنه فعل مضارع، ألا ترى أنه لو أدغم لاحتيج الى جلب ألف الوصل لسكون أوله؛ وألف الوصل لا يدخل على الفعل المضارع [٢٣].

٣ – *المستوى اللغوي:*

يقول المرزوقي:

والكهل : الذي وخطه الشيب؛ ومنه اكتهل النبت إذا شمله النور [٢٤].

ب – نموذج من قراءة الزوزني :

من المعروف أن الزوزني اشتهر بشرح المعلقات السبع؛ فكل الناس إذن تتلمذ على هذا الشيخ، وفزع إليه في فك بعض الألفاظ المعماة في هذه السبع الروائع وقد توفي الزوزني أبوعبدالله الحسين بن أحمد بن الحسين سنة ست وثمانين وأربعمائة؛ من أجل ذلك جعلناه في الترتيب، بعد المرزوقي المتوفى سنة احدى وعشرين وأربعمائة للهجرة. ولهذا الترتيب دلالة تتجسد في ميلنا الى أن الزوزني هو ممن تأثر بمنهج المرزوقي الثلاثي المستويات؛ إذ لا يختلف ذلك عن هذا إلا في قصر النفس، وفقهية الديباجة، فالمرزوقي نحوي بذوق أديب، والزوزني لغوي بذوق فقيه قاض.

ونقترح قراءة البيت الخامس من معلقة أمريء القيس:

وقوفا بها صحبي على مطيهم يقولون: لا تهلك أسى، وتجمل [٢٥].

١ – *المستوى النحوي:*

يقول الزوزني :

«نصب وقوفا» على الحال. يريد: قفا نبك في حال وقف أصحابي مطيهم عليّ. ونصب «أسى» لأنه مفعول له» [٢٦].

٢ – *المستوى اللغوي:*

يقول الزوزني :

«والوقوف : جمع واقف، بمنزلة الشهود والركوع في جمع شاهد وراكع. والصحب: جمع صاحب، ويجمع الصاحب على الأصحاب، والصحب، والصحاب، والصحابة، والصحبة، والصحبان؛ ثم يجمع الأصحاب على الأصاحيب أيضا، ثم يخفف فيقال: الأصاحب، والمطي: المراكب، واحدتها مطية، وتجمع المطية على المطايا، والمطي، والمطيات؛ وسميت مطية لأنه يركب مطاها: أي ظهرها. وقيل: بل هي مشتقة من المطو، وهو المد في السير ؛ يقال: مطاه يمطوه، فسميت به لأنها تمد في السير». [٢٧].

٣ – *المستوى الأسلوبي:*

وهو المستوى الذي ينثر فيه القاريء نص البيت ليقربه من الأفهام، ويوضحه في الأذهان بتبسيط صياغته وتمطيط نسجها، أي تجريدها من التكثيف الشعري. يقول الزوزني: قد وقفوا علي، أي لأجلي، أو على رأسي، وأني قاعد عند رواحلهم ومراكبهم؛ يقولون لي: لا تهلك من فرط الحزن، وشدة الجزع، وتجمل بالصبر. وتلخيص المعنى: إنهم وقفوا عليه رواحلهم يأمرونه بالصبر، وينهونه عن الجزع. [٢٨].

ومراكبهم؛ يقولون لي: لا تهلك من فرط الحزن، وشدة الجزع، وتجمل بالصبر. وتلخيص المعنى: إنهم وقفوا عليه رواحلهم يأمرونه بالصبر، وينهونه عن الجزع. (٢٨).

ج – نموذج من قراءة التبريزي :

ونقترح قراءة البيت الثالث من القصيدة الأولى من «سقط الزند» لأبي العلاء :

الشمس بالبيداء تبر ومثلك من تخيل ثم خالا (٢٩) .

١ – *المستوى الأسلوبي أو التحليلي (نثر البيت):*

يقول التبريزي :

«كما خلت النجوم درا فتكلفت السرى بالليل؛ كذلك خلت الشمس شارقة على البيداء ذهبا؛ فتجشمت التأويب بالنهار طمعا في حيازة الذي حكته الشمس بصفرتها؛ وحالك في الخيال باطل! إنك تخيلت ثم خلت؛ أي تكلفت الظن وتعرضت له، ومثلت الخيال في ذهنك، ثم حققت ذلك الظن، وصدقت تلك الخيلة، وأطعت الوهم الكاذب».

وكذلك النفس خلقت مطيعة للأوهام وان كانت كاذبة؛ لأنها ترى تشاكلا بين شيئين في بعض الأوصاف فتحكم بأنه هو (٣٠) .

٢ – *المستوى اللغوي :*

يقول التبريزي :

«ويقال : تخيل ثم خال، أي اجتلب الظن ثم أوقعه في صدره وصدق به نحو تجرأ فجرؤ، أي تعرض لذلك ثم وقع فيه، والمعنى: انها كما ظنت النجوم بالليل درا؛ كذلك ظنت الشمس بالنهار تبرا. والتبر: الذهب، أو هو المكسر منه. وقيل: هو الذي يخرج من المعدن ولم يصغ بعد» (٣١) .

٣ – *المستوى النحوي :*

يقول التبريزي :

«وقيل : الرواية : وقلت الشمس بالبيداء تبر. برفع الشمس على الابتداء، ورفع «تبر» على أنه خبر المبتدأ. ولا ريب في صحة هذه الرواية. وأنا أقول: لو جعلت «قلت» بمعنى ظننت، ونصبت« الشمس » و «التبر» لكان وجها؛ فإن العرب تجري القول مجرى الظن في الاستفهام، أي كما ظننت النجوم درا، كذلك ظننت الشمس تبرا» (٣٢).

وإن رأيت اختلافا في الترتيب بين المرزوقي والزوزني من وجهة، وبين المرزوقي والزوزني والتبريزي من وجهة أخرى فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئا طالما ظل الثلاثة يتناولون النص الشعري من هذه المستويات الثلاثة لا يحيدون عنها؛ وإنما قد يبادلون المواقع فيما بينها.

* * *

٢ – القراءة الأدبية لدى المحدثين

لقد ظل المنهج المستوياتي الذي عرضنا له في الفقرة السابقة لدى المرزوقي والزوزني والتبريزي قائما ظاهرا الى ما بعيد منتصف القرن العشرين لدى القراء العرب حيث ألفيناهم يجترون إجراءات الأجداد: حذو النعل بالنعل؛ ولاسيما حين كانوا يعرضون لنصوص شعرية يقرأونها ، كما كان الأقدمون جاءوا عليها قراءة تحت أشكال مختلفة، وبإجراءات متنوعة مثل شعر المتنبي الذي لم يترك الناس منه بيتا واحدا إلا توقفوا لديه، وبحثوا في شأنه وتساءلوا عن علة نسجه، وعما إذا كان ذا سبق في افتراع المعاني، وعن مدى سرقته، أو تناصه مع من سبقوه إن كان قام على التناص؛ وعما إذا كان وفق في أسلبته، وعما اذا لم يكن أساء الى ضوابط النحو..

وربما كان قارىء منهم يتسرع فيخطئه، وينعى عليه بعض استعماله في النسج اللغوي، متوهما أنه أخطأ حقا؛ فيأتي قارىء بعده لينقض ما توهم، فينتصر له في أنه لم يخطىء ولم يلحن؛ وإنما القارىء الأول هو الذي قصر عن فهمه ، كما كنا رأينا ذلك في إحالات سابقة (٣٣).

أ – *نموذج من قراءة البرقوقي :*

قد يعد عبدالرحمن البرقوقي خاتم القراء الأدبيين على المنهج التقليدي حيث اجتهد في أن يحذو حذو الأقدمين في قراءة المتنبي بعد أن كان ألم على شروحهم كلها فلم تقنعه، ولم تملأ جحمتيه ؛ فانبرى يقرأ هذا الشعر وهو يحاول ترجمة قراءته للمتلقين في صياغة تيسر إعادة قراءة شعر أبي الطيب.

وواضح أن البرقوقي أفاد من شروح الأقدمين الذين لهجوا بالكتابة عن شاعر سيف الدولة فلم يفته الإلمام بما كتب ابن جني، وعلي بن عبدالعزيز الجرجاني، والتوحيدي،والبطليوسي، والتبريزي، وابن سيده الأندلسي، والواحدي والعكبري، وسواء هؤلاء ممن جاوز عددهم الأربعين بين لغوي ونحوي وأديب.

وقد جئنا إلى شرح مشكل أبيات المتنبي لا بن سيده لنوازن بين ما كتب هذا عن تلك الأبيات المشتتة المظنونة بالغرابة والأشكال؛ وما كتب عنها البرقوقي في شرحه، فألفينا هذا يحوم من حوله، وينهل من منهله وقد توقفنا في هذه المقارنة خصوصا لدى رائعة أبي الطيب :

من الجاذر في زي الأعاريب ؟ حمر الحلي والمطايا والجلاليب (٣٤)

فلاحظنا تشابها كبيرا بين ما كتب البرقوقي، وبين ما كتب

ابن سيده، مثلا، ومن الآيات على ذلك أن الأبيات التي كان يطيل فيها ابن سيده فيمد نفسه، ويفسح لغربه، ويمكن لقريحته مثل توقفه الطويل لدى قول أبي الطيب.

لا تجزني بضنى بي، بعدها بقر تجزي دموعي: مسكوبا بمسكوب (٣٥)

كان البرقوقي، هو أيضا، يطيل التوقف لديها. كما ألفيناه يقفو آثار ابن سيده في التخريجات النحوية الدقيقة، دون أن يحيل عليه على دأب الأقدمين أيضا. وفي الحق، ان قراءة البرقوقي على إمكان اندراجها في منهج القدماء في القراءة، وقيامها على المستويات الثلاثة التي كنا لاحظناها لدى المرزوقي والزوزني والتبريزي وسوائهم في الوقت نفسه تندرج في قراءة القراءة القائمة على التناص غير المعلن عنه؛ فهي تجسد ما كنا أطلقنا عليه من قبل في سلوك الشراح الأقدمين: الغائب في قراءة القراءة.

يقول ابن سيده مثلا في تخريج عجز هذا البيت:

«تجزي دموعي مسكوبا بمسكوب: جملة في موضع الصفة لـ «بقر»؛ والهاء في «بعدها» عندي للحالة أو المدة؛ وقد يكون راجعا الى النساء. واستجاز أن يقول: بعدها وإن عني النساء ـ وهو من النوع الناطق ـ لأنهن قد سماهن بقرا. والبقر وغيرها من الأنواع غير الناطقة يخبر عنها كما يخبر عن الواحد المؤنث (...) ولو سوغه الوزن أن يقول: بعدهن كان أذهب في الحقيقة؛ لأنهن لسن جآذر وانما هن نساء (٣٦).

ومما يقول البرقوقي حول هذا العجز:

«وقوله : تجزي دموعي الخ. : صفة لبقر» (٣٧)؛ بينما يقول ابن سيده: «وقوله: تجزي دموعي مسكوبا بمسكوب»: جملة في موضع الصفة لـ «بقر» فعبارة ابن سيده، في الحقيقة أدق وأوضح وأنحى نحوا.

ومما يقول ابن سيده حول المصراع، الاول من هذا البيت، الذي طال حواله التحليل الذي أقامه على قراءتين اثنتين: «(...) فيكون لفظة (يريد الى «لا تجزني») على هذا، لفظ الدعاء ومعناه الخبر؛ كأنه قال في المعنى: ليس يجزيني» (٣٨)؛ على حين أن البرقوقي يقول: «فقوله: لا تجزني: دعاء مجزوم بالدعاء، لأنه بلفظ النهي فحكمه في الجزم حكم النهي» (٣٩).

وواضح أن البرقوقي لا يتحدث من الوجهة البلاغية، عن أن النسج في هذا المصراع يحيل على الدعاء فهو إنشائي، بينما هو في توجه القراءة الثانية لابن سيده يتمخض للخبر إذ يغتدي معناه: «ليس يجزيني»؛ على حين أن تأويل النسج الشعري، نحويا في قراءة ابن سيده الأولى: «فلا جزينني بضناي ونحولي؛ أي : لا ضنين كما ضنيت، يدعو لهن» (٤٠).

ويقول البرقوقي: «لا جزينني مقابل الضنى الذي حل بي بعد فراقهن ضنى مثله » (٤١).

وعلى أنه يمكن العودة الى مصدر القراءة ومرجعها، أو الى القراءة، وقراءة القراءة، للموازنة بينهما؛ فهناك أمور أخرى لم نرد ذكرها.

والذي جعلنا نتوقف لدى هذه المسألة أمور منها :

١ – لنثبت أن عدوى انعدام الأمانة لدى العلماء آفة شريرة ظلت تسيء الى العلاقات العلمية فيما بين العلماء والأدباء؛ فكثيرا ما يشن الآخر على الأول الغارة ويقتحم عليه الدارة، ثم لا يفصح بذلك ولا يرى فيه عارا!

٢ – ونتيجة لذلك، فإن هناك «قراءة قراءة» يمكن أن نلتمس فيها تغييب الأولى صراحة، وربما في صورة من العدوانية التي تسطو على ممتلكات الآخرين بدون التصريح بذلك، كما يتطلب أدنى المبادىء المنهجية في التعامل مع أفكار العلماء، ومقرراتهم.

٣ – إن منهج القراءة لدى الأقدمين هو الذي ظل قائما في سلوك قراءة الشعر الى هذا القرن؛ ولعل البرقوقي أن يكون أحد أكبر هؤلاء الذين حافظوا على تقاليد القراءة الأدبية لدى الأقدمين مع شيء من القصور عنهم إذا قورن خصوصا بالمرزوقي والتبريزي وابن سيده وسوائهم من العماليق؛ فهو يحذو حذوهم في شرح الألفاظ الغريبة، أو ما يتراءى له كذلك، ثم يعرض للتخريجات النحوية استيحاء من قراءات النحاة القدماء ومنهم ابن جني،وابن سيده والعكبري، والواحدي... ثم يحاول الكشف عن معنى البيت في نثر يدنيه مما يعتقد أنه المعنى الذي رمى اليه المتنبي. وربما ألفيناه يستشهد بالشواهد الشعرية على شرح لفظ غريب؛ وهي شنشنة نلفيها في منهج القدماء من اللغويين والمعجميين.

واذا كان البرقوقي يحيل في بعض الأطوار على العكبري، وربما على سوائه أيضا، في مواطن من شرحه (٤٢) ؛ فإن ذلك يظل كالعدم لأنه لا يحيل على الصفحة برقمها، ولا على المصدر بعنوانه؛وانما تراه يحيل عليه كما يحيل على الفراء وأبي عبيد وسوائهما من قدماء اللغويين دون هداية المتلقي الى مصدر الإحالة فكأن الذي يقرأ شرح البرقوقي لشعر المتنبي لا يخرج من ظلام، إلا ليقع في ظلام آخر. وكأن تلك الشروح اللغوية من حر إملائه، وهو أمر مستحيل.

والحق اننا لسنا بصدد إصدار أحكام قاسية على البرقوقي، فما الى ذلك أردنا وما ذاك من أخلاقنا ، وما كنا، اذن، لننتاط بهذا السلوك الذي لا يعني كبير شيء؛ وإنما حاولنا وصف قراءته لشعر المتنبي،كما اجتهدنا في الكشف عن بعض مصادر هذه القراءة وإجراءاتها التي كان يقرأ بها هذا كل ما في الأمر.

ب – نموذج من قراءة طه حسين وإبراهيم الأبياري:

يدرج إجراء طه حسين وإبراهيم الأبياري في قراءة شعر

«لـزوم ما لا يلـزم» لأبي العـلاء المعري ذلك المدرج القـائم على التثليث؛ أي أنه يجري مجرى قراءة القدماء للنصوص الشعرية من عنايـة شديدة بشرح الألفاظ الغريبـة في البيت، وتعريج على تخريجاته النحـوية إن كـان فيه شيء من الأشكـال، ثم تلخيص المعنى الذي يتضمنه البيت المطروح للقـراءة في نثر يتوخى كونه عاكسا له على نحو ما من الأمانة.

واذا كنا نعتقد أن نثر البيـت، أو الأبيات، في شرح «لزوم ما لا يلزم»، كـان من إملاء طه حسين (نستخلص ذلك من طـريقة الكتابـة، وديباجة النسج)؛ فإن شرح الألفاظ اللغـوية، وتخريج الإعـراب، كانا من فعل إبـراهيم الأبيـاري. ولكن مـا نعيب على الأبيـاري أنـه، مثل البرقـوقي، لم يحل على المصـادر التي كـان يستقي منها شرح مفـردات الأشعار اللزومية؛ فقـد كان الشيخ «يسلخ» ابن منظـور سلخا، ويشن على «لسـانه» الغـارة، ويملأ عليـه الحـارة، دون أن يصرح بـذلك لقـارئه. ولنضرب لهذا مثـلا بشرح قول أبي العلاء «أجدك» من قوله:

أجدك لا ترضى العباءة ملبسا؟ ولو بان ما تسديه قيل: عباء (٤٣)

يقول الأبياري:

«أجـدك (بفتح الجيم وكسرهـا) ومعناهما؛: مـالك؟ أجـدا منك؟ ونصبهما على المصـدر، ولا يتكلم بـه إلا مضـافـا. وقـال الأصمعي: معناه: أبجدك هذا منك؟ ونصبهما بطرح الباء. وقال الليث: من قـال أجـدك، بكسر الجيم، فـانـه يستحلفـه بجـده وحقيقتـه، واذا فتح الجيم استحلفـه بجـده،وهو بختـه، وقـال ثعلب: ما أتاك في الشعر من قولك: أجدك، فهو بالكسر، فإذا أتاك بالواو فهو مفتوح (٤٤).

ويقول ابن منظور حوال ترجمة هذا الحرف:

«أبو عمـرو: أجدك، وأجـدك: معناهما ما لـك؟ أجدا منك؟ ونصبهما على المصدر؛ قال الجوهـري: معناهما واحد،ولا يتكلم بـه إلا مضـافـا، الأصمعي: أجـدك، معنـاه: أبجـد هـذا منك؟ ونصبهما بطرح البـاء؛ الليث: من قال: أجـدك بكسر الجيم، فإنه يستحلفه بجـده وحقيقته، وإذا فتح الجيم استحلفه بجـده وهو بختـه؛ قـال ثعلب: مـا أتاك في الشعـر من قـولك: أجـدك، فهـو بالكسر، فاذا أتاك بالواو ـ وجدك ـ فهو مفتوح (٤٥).

ويقول الأبياري في شرح حرف «أسدي»:

«وأسدى،وأولى، وأعطى،بمعنى. قـال أبو عمرو: أزدى: إذا اصطنع معـروفـا؛ وأسـدى: إذا أصلح بين اثنين، وأصـدى إذا مات» (٤٦).

ويقول ابن منظور حول ترجمة هذا اللفظ نفسه:

«أبـو عمـرو: أزدى: إذا اصطنع معــروفـا؛ وأسـدى: إذا أصلح بين اثنين؛ وأصدى: إذا مات؛ وأصدى إناءه إذا ملأه (...)؛ أسدى، وأولى، وأعطى، بمعنى. يقال: أسديت إليه معروفا أسدى إسداء» (٤٧).

فـلا شيء، إذن، من الاختـــلاف بين النصين، أو الشرحين. وكل ما في الأمر أن نصي ابن منظور في الشرح أوفى وأوضح وأدق. ونحن لا ننعى على الأبيــاري لانـه نقل من معجم ابـن منظـور، فذلك حق لـه، كما هو حق لنا، وللناس جميعـا، وإنما ننعى عليه عدم إحـالته عليـه: وإنا لا نـدري كيف فات طـه حسين أن ينبه الشيخ، لعلـه كان ينبـه، الى ضرورة إعطاء مـا لله لله، وما لقيصر لقيصر! وعلى أن هـذا الشرح معـزو صراحـــة الى الشيخين (طـه حسين والأبيـــاري) في المقـدمـــــة، وكأنما هـــو من حـــر إنشائهما،ومحض ابتكارهما إذ يقولان أو: إذ يقول: «وأقبلنا على كتـاب «اللزوميـات» نحقق نصه، ونشرح ألفـاظه شرحـا لغويـا مفصلا تفصيـلا ما، ثم نترجم هذا النص، بعـد ذلك، أو نحلله الى النثر العربي المعاصر (٤٨).

وما يمكن أن يستنتج من هذا الكلام:

١ – ان هذا الشرح لم يفـزع فيه الى المعـاجم، وكأنـه يشبه شروح اللغـويين القـدمـاء أمثـال أبي عمـرو، والأصمعي، وابن الأعرابي الـذين كانـوا يشرحون البيت بما أوتـوا من إلمام عميق بغرائب اللغة وحوشياتها، بحكم الاختصـاص. وكأننا بالأبياري وهو يشرح غـرائب اللغة في «لـزوم ما لايلـزم» الشريشي في شرح مقامات الحريري يملي ولا يحيل.

٢ – واذ فات الأبيـاري هنا الإيماء الى ذلك أفلم يـدر بخلده أن يـذكر بعض ذلك في مقـدمـة الكتاب؟ أي ألم يكن أولى لـه أن يجتزيء بإشـارة واحدة في صـدور هذه الشروح أو إعجـازها ؟ لكنه آثر الصمت المطبق، فسلخ ولم يحل!

٣ – ان اللغة المعاصرة التي يتحدث عنها طه حسين أمر فيه شيء كثير من التجاوز؛ اذ اللغة المصطنعـة في نثر الأبيات ليست مما كـان يشيع بين عامـة القراء والمستنيرين؛ فكـان من الأولى، إذن إصطنـاع عبـارة «النثـر الأدبي» التي قـد تعني لغـة أدبيـة رفيعة النسج.

وأما فيما يعود الى نثـر النص الشعري فإنه يسـول لنا أنه ربما كان يجانف ما كان يبتغيه أبو العلاء.

وقـد يعود ذلك الى أن الأبيـاري لم يكن يأتي على إيـراد كل معـانـي المفـردة المشروحـة مثـل لفظـة «أسـدى» التي تعني في العربية معاني كثيرة لم يورد منهـا هو إلا ما كان بمعاني: أولى، وأعطى، وأصلح بين اثنين.

بينما أهمل معنى آخر لهذه اللفظة في المعاجـم العربية وهو «أهمل» (٤٩) ومعنى آخـر لها، ونظنـه هــو المراد في بيت أبي العـلاء، وهـو شـــائع في قـولهم: «طلبت أمـرا فأسـديتـه، أي أصبته» (٥٠).

والإصـابـة في اللغـة العربيـة القديمـة: يقترب معناهـا من الاغتنام الـذي ينشأ عنه الامتـلاك والاحتياز؛ فهـو إذن بمعنى: حاز وغنم وملك.

وإذن فنحن نقرأ قول أبي العلاء: «ما تسديه» لا على أنه «ما تعطيه»، وإنما على أنه «ما تحوزه في الحياة؛ إذ ليس هناك ما يثبت، ولا ما يوحي بوجود اشتباك معنيين اثنين متلازمين ناشيء أحدهما عن الآخر:

– ما تسدي.

– ما يسدى إليك.

وعلى ضوء بعض هذه القراءة التي نقترئها نحن للفظة أبي العلاء، لا يكون المعنى هو ما حلله الدكتور طه حسين في هذا النثر:

«أجدك لا يقنعك ما يتاح لك في هذه الدنيا من حظ! رفه عليك واقصد في أطماعك،ووازن بين ما تسدي وما يسدى إليك. فلو قد فعلت لتبينت أنك لا تسدي شيئا، وأن الذي يسدى إليك كثير» (٥١).

على حين أننا نزعم أن أبا العلاء كان يريد الى:

مالك لا ترضى بما تملك؟ وما بالك تتأبى ارتداء العباءة وتستنكف منها؟ فلو تكشف لك ما تملكه وفي حقيقة الأمر، لاغتدى شيئا حقيرا؛ بل ربثما أتهمت بالحماقة والثقل والعي!

ذلك بأن تحليل طه حسين يضيف الى النص شيئا لم يكن فيه، وهو: ما تسدي، وما يسدى إليك «على حين أنه ينقص منه شيئا آخر وهو إهمال ذكر الحمق الذي يرمي به أبو العلاء نفسه.. وإنا لا نحسب ما ورد في الجملة الأخيرة من كلام طه حسين قادرا على اشتمال معنى الحماقة الوارد في لفظة أبي العلاء: «عباء» حيث يرى لسان العرب انها ترد بمعنى «العبام»(٥٢) . والعباء والعبام يردان في العربية القديمة بمعاني الثقل، والحمق، والغلظ، والجبن والفقر، والعي، والفدامة، جميعا (٥٣).

إن أبا العلاء اختار لفظة «عباء» لجملة من العلل، منها:

١ – ليشاكل فيما بينها وبين لفظة العباءة، مشاكلة لفظية على دأب أصحاب البديع.

٢ – وهذه اللفظة بالإضافة الى أنها تشاكلت مع «العباءة»، فإنها لفظة جامعة لكثير من معاني الخسة والحقارة والحمق؛ وذلك أنكأ لنفسه التي كان يقسو عليها أشد قسوة.

وآخر كلام طه حسين لا يومىء، بأي وجه، الى معنى هذا اللفظ (عباء) الذي نعده نحن مركزيا واذا أهملت الإيماءة فإن القراءة لا تستقيم.

ومهما يكن من شأن، فإن قراءة طه حسين والأبياري لعمل أبي العلاء (لزوم ما لا يلزم) يجب أن تنضوي تحت مصطلح «الشرح»، وهو ما صرح به الشيخان، في العنوان. وهو شرح ماض في إجراءته على سيرة القدماء من التزام ثلاثة مستويات: شرح اللغة، وتخريج الإعراب، ثم نثر البيت.

خامسا: القراءة لدى الحداثيين

لم نبتغ، من وراء إدراج هذا العنوان الفرعي، آخر هذه المقالة، أن نعالج القراءة الحداثية من حيث هي إشكالية متناهية التعقيد، بالغة التنوع، شاسعة التباين بين قاريء وآخر، داخل التيار الحداثي ذاته؛ وانما ابتغينا مجرد التنبيه الى أهمية هذه القراءة وخطورتها في خضم التطور الذي عرفته الحركة الأدبية في الشرق والغرب معا؛ إذ لم تعد القراءة الحداثية قائمة على شرح الألفاظ، ولا على تخريج الإعراب، ولا تلخيص المعنى المراد في النص المطروح للقراءة؛ وإنما اغتدت شبكة معقدة من المعطيات المتواشجة' المتداخلة، المتلازمة، المتعالقة، المتعانقة، المتفاعلة، المتناصة، التي يفضي بعضها الى بعض، ويتوقف بعضها على بعضها الآخر في تلاحم وتعانق وتصادم، أو تلاطف، واندماج..

ولعل أول ما تتميز به القراءة الحداثية أنها لم تعد تجزيء القصيدة الشعرية الى أبيات، شأن القراءة لدى الأجداد؛ وانما اغتدت تتخذ من النص الأدبي لحمة متلاحمة، وبنية متراصة، ولا ينفصم بعضها عن بعض. كما أنها اغتدت تشرئب الى معالجة النص معالجة كلية بحيث تحاول ربط الآخر بالأول، والأول بالآخر لتستخلص منه لوحة فنية بديعة، قشيبة' متماسكة متواشجة تبلور ألوانها، وتجسد أشكالها، وتبحث فيما يشاكل بينها أو يباين، أو يشاكل ويباين في الوقت ذاته؛وفيما يتخذه التصوير الفني فيها من زخرفة وزبرجة، وتلوين وتشكيل، وتكثيف وتعليق وإيحاء وإيماء.

وتسخر القراءة الحداثية وهي تقتريء النص الأدبي، كل ما يمكن تسخيره من معرفة، وفلسفة، وجمال، وذوق، وفن ولطف وتحسس وتحفز وتطلع وتعمق: فتعومها في حقول الأدب الشاسعة، ثم لا ترضى بذلك حتى تعوج على التاريخ، بل فلسفة التاريخ؛ وعلى السياسة، بل على علوم السياسة؛ فتربطها بالسياق التاريخي طورا والسياق الاجتماعي طورا،وبهما معا طورا آخر. وربما رفضت السياق فأوغلت في اهتراء داخلي مغلق لا يحيل على الخارج ولا يدير وجهه إليه.. قراءة إذن نصانية لغوية لا تعترف بشيء غير هذه اللغة ونشاطها وهي تنتسج وتتحاور وتتصارع وتتآلف وتتواد وتنتسج في نظام لغوي تلقائي مادته اللغة وحدها، ومرجعيته الخيال وحده..

إن القراءة الحداثية، تشكل جهازا فنيا ومعرفيا شديد التعقيد، مفتوح الآفاق: داخلياً وخارجياً: فإذا دخل أنساح، وإذا خرج ساح؛ إذا دخل غبر وغاب، وإذا خرج كان ذهابه بلا إياب.

وعلى الرغم من قدرة هذا الجهاز التقني الفني معاً،

وعجبيته وعجائبيته معا، لا يـزعم، مع ذلك بأي وجه من الوجوه، أنه يستطيع استكناه النص الأدبي، واستنفاد كل معطياته الفنية والجمالية، والإتيان على كل ما فيه مـن لطائف وخفايا، ومخبآت وطوايـا، فتحول كليـاته الى شظايـا، كما تبلور معميـاته فكأنك تشاهدها في مرايا..

وسيلاحظ القاريء الفروق الشـاسعة بين قراءات المسدي وصمـود والعذامي لقصـائد ثـلاث لأبي القاسم الشـابي، وبين قـراءات الأقدمين، والمحـدثين التقليـديين وهي القراءة التي كنـا عـرضنا لها في بعض هـذه المقالـة: الى درجة تجعل الموازنـة بين قراءات أولاء وأولئك أمراً غير وارد (٥٤).

إحالات وتعليقات

١ – ابن جني، شرح مشكل أبيات المتنبي، ص ١٧٥.

٢ – أحمد أمين، عبدالسلام هارون، شرح حماسة أبي تمام للمرزوقي (تحقيق، وتقديم) مقدمة ١– ١٥.

٣ – عبدالرحمن البرقوقي، شرح ديوان المتنبي، ١– ٦.

٤ – حاجي خليفة، كشف الظنون، عن أسامي الكتب والفنون (ديوان المتنبي وشروحه) وانظـر أيضا الشيخ محمـد حسن آل ياسين في: شرح مشكل أبيات المتنبي، لابن سيده (تحقيق)، ص ١٠.

٥ – م «س»، ص ٩ – ١٠.

٦ – ابن سيده، م «م» «س» ، ص ٥٢ – ٥٣.

٧ – ابن منظور، لسان العرب، (بيض).

٨ – المرزوقي ، شرح حماسة ابي تمام، ١ – ٢٤.

٩ – أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، ٣ – ١٣١.

١٠ – م «س».

١١ – م «س» (احالة رقم ٥).

١٢ – ابن سيده، م «م» «س» ، ص ٥٢.

١٣ – ابن منظور، م «م» «س»، (سوم).

١٤ – شروح سقط الزند لأبي العلاء المعري، القسم الأول ، ص (ج).

١٥ – م «س» ، ص ١٥.

١٦ – م «س»، ص ٣ (مقدمة التبريزي).

١٧ – أحمد أمين ـ عبدالسلام هارون م«م» «س»، ١ – ١٦.

١٨ – م «س»، ص ١ – ١٧.

١٩ – م «س» احالة رقم ١،

٢٠ – ياقوت الحموي، معجم الأدباء المعروف بإرشاد الأريب الى معرفة الأديب، ٧ – ١٩١.

٢١ – يراجع: نزهة الألباء : ٤٠١ – ٤٠٣؛ ومقدمة عبدالسلام هارون وأحمد أمين. م «م» «س» «ا» ١٣. – ١٤.

٢٢ – أبو علي المرزوقي، م «م» «س»، أ. ١١٢.

٢٣ – م . س .

٢٤ – م . س .

٢٥ – الزوزني ، شرح المعلقات السبع ص ٥ .

٢٦ – م . س ، ص ٥ – ٦.

٢٧ – م . س .

٢٨ – م . س ، ص ٦.

٢٩ – شروح سقط الزند، ص ٣١.

٣٠ – م . س .

٣١ – م . س .

٣٢ – م . س ، ٣١ – ٣٢.

٣٣ – ابن سيده م . م . س (ص ٥٢ – ٥٣) لدى شرح قول المتنبي :

ابعد! بعدت بياضاً لا بياض له!   لأنت أسود في عيني من الظلم

٣٤ – البرقوقي، شرح ديوان المتنبي ١– ٢٨٨.

٣٥ – م . س .

٣٦ – ابن سيده م . م . س ، ص ١٣٨ ـ ٣١٩. هذا ويجوز في العربية العالية معاملة جمع النسوة معاملة جمع ما لايعقل، قال الله تعالى: ﴿ولهم فيها أزواج مطهرة﴾ ، البقـرة، الآية ٢٥؛ ولم يقل: أزواج مطهـرات» وقد علق الـزمخشري على هـذه الصفـة فقـال: فإن قلت: فهـلا جـاءت الصفـة مجموعـة كما في الموصوف؟ قلت: هما لغتان فصيحتان . يقـال: النساء فعلن، وهن فـاعلات وفـواعل والنسـاء فعلت، وهي فـاعلة. ومنـه بيت الحماسة:

و إذا العذارى بالدخان تقنعت   واستعجلت نصب القدور فملت

يـراجع الـزمخشري في الكشـاف ، ١-١٠٩؛ وشرح حماسـة أبي تمام للمرزوقي ٢ . ص ٥٥٠ – ٥٥١.

٣٧ – البرقوقي ، م «م» «س» ، ١– ٢٨٩.

٣٨ – ابن سيده ، م «م» «س»، ٣١٩.

٣٩ – م «م» «س».

٤٠ – ابن سيده ، م «م» «س»، ص ٣١٨

٤١ – البرقوقي ، م «م» «س».

٤٢ – م «س»، ١. ٢٩١.

٤٣ – طه حسين ـ ابراهيم الأبياري، شرح لزوم ما لا يلزم ، ١. ص ٥٥.

٤٤ – م «س».

٤٥ – ابن منظور م «م» «س» (جدد).

٤٦ – طه حسين والأبياري، م.م. س ، ١ . ٥٦.

٤٧ – ابن منظور، م «م» «س» ، (سدا) والفيروزابادي، والقاموس المحيط. (السدى).

٤٨ – طه حسين ، م «م» «س»، ص (ط).

٤٩ – ابن منظور، م «م» «س»؛ الجوهري الصحاح (سدا).

٥٠ – الفيروزابادي، م «م» «س» .

٥١ – طه حسين، م«م» «س» ، ١ – ٥٦.

٥٢ – ابن منظور، م«م» «س»، (عبأ).

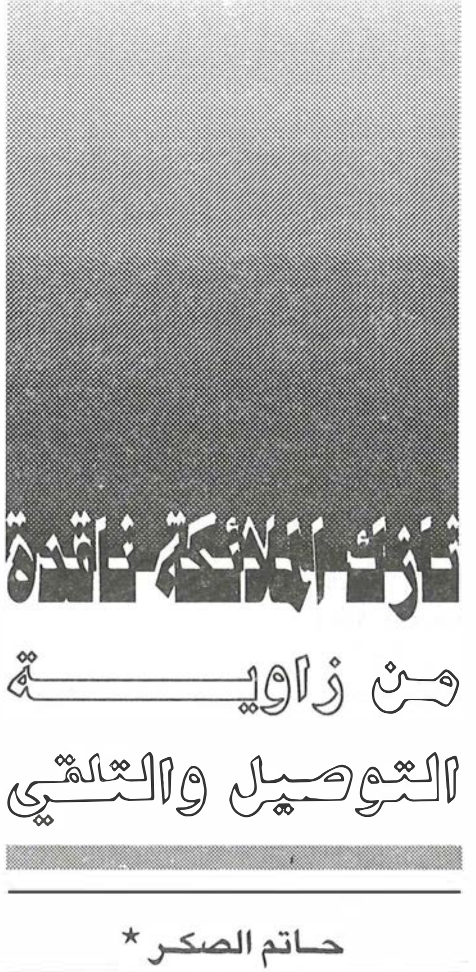
٥٣– م «س»، (عبم).

٥٤ – لقد تحدث كثير من المنظرين الغربيين، وبخاصة الفرنسيون، منهم رولان بـارط، وطود وروف، وجـوليا كـرستيفـا، وريكور، وقـريماس، وسواء هؤلاء من منظري الأدب ومحللي النصوص.

وقد صدر أخيرا ببـاريس (ابريل ١٩٩٤) كتاب ترجم مـن الإيطالية الى الفرنسيـة للناقـد الإيطالي امبرتو إكو بعنوان: «حـدود التأويل» أحدث ضجـة في النوادي الأدبيـة، وننصح بقراءتـه لمن رام الإلمام بنظرتـه الى مفهوم القراءة التأويلية لدى إكو.

أما نحن فقد كنا عقدنا فصلا مطولا ومركزا تناولنا فيه إشكالية القراءة الحداثيـة في كتـابنا: مـن أجل نظريـة للكتـابـة (تحت الطبع، م .و. ك، الجزائر) كنا أحلنـا فيه، هنـاك على كثير من المراجع الجديدة لأن يـرجع إليها في هذا الصـدد. كما كتبنا فصلا نظريـا في كتابنا (أ – ى)، فليرجع إليه من شاء ذلك.

* * *



نازك الملائكة ناقدة من زاويـة التوصيل والتلقي

حاتم الصكر *

نحاول في هذه الدراسة أن نبين موقع تلقي العمل الشعري في الفكر النقدي لنازك الملائكة.

فالدراسة بهذا المعنى تنضوي تحت باب (نقد النقد) إذ ستستمد مستنداتها، وتصل الى النتائج، بمراجعة التلفظات النقدية، والفاعليات التطبيقية، والحجاج النظري لنازك الملائكة، في مستويي التوصيل والتلقي.

في المصطلح : التوصيل والتلقي

١ - ١

نقصد بالتوصيل هنا الجانب الفني من العملية الشعرية. فهو يشمل عناصر تخص النظم الشعري ذاته وتتعلق بآليات الكتابة الشعرية كالتقفية والصور البلاغية واختيار المفردات والإيقاع وما يتصل بالنص الشعري من حيث الأداء وتشكيل بنيته.

أما التلقي فهو الجانب الجمالي الذي يلي التوصيل. ويكون القاريء هو المعوّل عليه في إبراز عناصره، وتجسيده من خلال عملية التلقي والاستجابة التي يكون النص الشعري مناسبة ظهورها واشتغالها ولكن القاريء يعيد بها بناء النص، احتكاما الى ما تسمح به علاقاته المتعددة إيقاعاً وتركيباً ودلالة، واستدعاءً لما تغيبه ملفوظاته وتخفيه.

١ - ٢

لقد جرى التركيز في النقد العربي التقليدي كثيراً على موقف التوصيل، ولم يُنظر الى القاريء وقراءته، وما يلقيه ذاتياً على المقروء، إلا بكونه جزءاً من استهلاك آلي رتيب [١]،ينعدم فيه نشاط القراءة الخلاق ويتضاءل تفاعل القاريء مع النص.

فالتوصيل هو عماد الأطروحات النقدية السابقة على مرحلة التنوّر والتفاعل مع المنهجيات النقدية الحديثة وتياراتها المعرفية والتحليلية. وفي الغالب يرد ذكر القاريء جزءا من الجمهور الذي تتضح معالمه في مستويين :

الأول : إيديولوجي : يراعي وجود هذا (الجمهور) غير المتعين ذاتيا في أي عمل أدبي، كهدف تتجه إليه الأعمال لتبليغه رسالتها الفنية بعد أن تختلط بها فئات اجتماعية وإصلاحية وتربوية..

والثاني : يجعل هذا (الجمهور) حكما على الأعمال الأدبية يقرر جدواها وفنيتها طبقا لاقترابها منه (أو ابتعادها) عنه؛

★ ناقد عراقي.

ودرجة الفهم والاستيعاب التي تتيحها هذه الأعمال.

الجمهور والقاريء

لقد نظرت الشاعرة الناقدة نازك الملائكة الى النقد بكونه نشاطاً مستقلا، وحاولت أن تجد له معايير لغوية وفنية واجتماعية لكنها نظرت الى الجمهور نظرا اتصالياً في جل كتاباتها، فها هي تبحث في كتابها النقدي الرائد (قضايا الشعر المعاصر) في (الشعر الحر والجمهور) (٢) وتشخص مقاومة الجمهور العربي لحركة الشعر (الحر) مما نتج عنه رفض الجمهور «لأنه لا يتقبل الشعر الجديد» و«لا يحاول فهمه» وراحت الشاعرة الناقدة تستقصي أسباب هذا الموقف الرافض فوجدت أن جزءاً منه سببه (التأخر) في ثقافة الجمهور ووعيه الشعري والأدبي وذوقه قياسا الى شعراء الشباب.

أما الجزء الآخر فإنه وجيه ومحق لسبب ما (٣). وفي الحالين لا ترى نازك مبرراً في التهجم على الجمهور لأن تأخره يستوجب منا أن نعلمه، أما مقاومته للشعر الحر فهي ترجعه الى ثلاثة عوامل:

١ – ما يتصل بطبيعة الشعر الحر واختلافها عن طبيعة أسلوب الشطرين.

٢ – ما ينشأ من ظروف الشعر العربي في الفترة التي ولد فيها الشعر الحر.

٣ – ما يعود الى اهمال الشعراء وعدم عنايتهم بتهذيب لغتهم وضعف أسماعهم الموسيقية وقلة معرفتهم بالشعر العربي.

والملاحظ في هذا التعليل طغيان الجانب التوصيلي (الفني) من جهة، واختلاط المتلقي بالمفهوم العام للجمهور الذي لا نتبين له سمات محددة.

لقد أفلحت نازك في النوع الأول من العوامل في أن تمس ما يعرف اليوم بأفق الانتظار أو أفق توقعات القاريء (٤). فهو ينتظر عند قراءة نص شعري أن يتطابق ما يقرأ مع ما يعرفه على مستوى النوع الشعري الذي قرأه وتكونت خبرته وذائقته على أساسه.

ولما كان شعر الشطرين قد أرسى مزايا جمالية لدى المتلقي تتلخص في استقرار وحدة البيت، وتساوي شطريه إيقاعيا وقيامه على القافية كوحدة موسيقية تنتظم القصيدة، فإن ما يراه من تبدلات محسوسة في كتابة (الشعر الحر) لا تجعله متلائما مع هذا الشعر الجديد..

تضاف الى ذلك العوامل التي أرجعتها نازك الى الشعراء أنفسهم وما شخصته فيهم من (إهمال) و(عدم عناية) و(قلة معرفة) باللغة والايقاع والموروث الشعري, وهو جانب توصيلي أيضا، وجدت نازك أن سبب الوقوع فيه انما يكمن في الترجمات الشعرية عن الأجنبية وشيوع قصيدة النثر وفي الحالين ينخذل توقع القاريء لأن ما يراه ويقرأه على أنه شعر، يخالف في ترتيبه وبنائه وتركيبه، ما ألفه واعتاد عليه، وصار جزءا من ذخيرته التي يقرأ بها الشعر.

٢ – ٢

ولكن نازك بدل أن تتفحص قراءة (أفراد) هذا الجمهور، تعامله على أنه كتلة واحدة، تختزن ذخيرة القراءة وتبدلات الحساسية الشعرية معا. وذلك يجعلها ترجع فهمه السيىء لنظام الشعر الحر الى ما يكتبه الأدباء المناهضون لهذا الشعر الذين زعموا أنه نثر، جهلا بنظام التفعيلة الذي يقوم عليه. فهي تجد لهذا الجمهور عذراً ولا تنتظر أن يتطور مفهومه الشعري على المستوى التقبلي جراء زحزحة أسلوبية كبيرة يقترحها الشعر الحر ذاته.

بمعنى أن الجمهور محق في تبين الخلل الذي أحدثه الشعر الحر في نظام شعر الشطرين. لكنه مخفق في تشخيصها من حيث دوافعها ونياتها.

٢ – ٣

كما نلاحظ أن نازك لا تستخدم مفردة القاريء إلا بشكل مرادف للجمهور بمحموله الايديولوجي والاجتماعي. فهذا (الجمهور) لا يفهم الشعر الحر ولا يتقبل نظامه الجديد، كما أن الشعراء أنفسهم لا يضعون له حساباً وهم يكتبون. وذلك واضح في مناقشتها لموضوع الغموض وتأدية المعنى كما سنرى لاحقاً.

عند هذا الحد نكون قد تعرفنا على صورة عامة للجمهور الشعري كما تراه نازك وهي في موقف التوصيل تتخذ جانب هذا الجمهور الذي وجدت في رفضه للشعر الحر دليلا على «التماسك والأصالة في شخصية الأمة التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة» (٥) كما أنه على المستوى البايولوجي تحفظ يؤدي الى تعزيز الدفاع عن النفس.

إن نظام الشعر الحر كما تفهمه نازك وبحدود الحرية المتاحة في ظنها؛ أسلوب مكمل لشعر الشطرين فيه استرسال وانطلاق، (٦)، وهو لا يفارق نظام شعر الشطرين إلا في توزيع عدد التفعيلات توزيعاً مرناً مقبولا؛ وتنويع القافية دون التخلي عنها أو مباعدتها؛ لذا لا ترى في رفض الجمهور للشعر الحر إلا سوء فهم، يمكن أن يبدده الوعي بنظام الشعر الحر ومعرفته، وقبل ذلك كله التزام الشعراء بدورهم في الحفاظ على اللغة والإيقاع والتفعيلة.

٢ – ٤

ولهذا وجدت نازك أن سوء الفهم يكمن في طرائق الشعراء وأساليبهم وذكرت من هذه الطرائق جملة أمور من بينها.

١ – قصيدة النثر. ٢ – الشعر المترجم. ٣ – سوء استخدام

التفعيلة. ٤ - إهمال القافية ٥ - التدوير. ٦ - عدم العناية باللغة. ٧ - الغموض.

وبهذا كان التوصيل سببا في رفض الجمهور للشعر الحر. لأن الأعذار التي وجدتها للجمهور تكمن كلها في طبيعة الكتابة الشعرية كما مارسها الشعراء المجددون، وإيغالهم في مفارقة النموذج الذي تراه للشعر الحر.

وهنا ينشأ اعتراض على إجراءات الناقدة، لأنها توظف الجمهور مفهوما للثبات في أفق التلقي، متناسية أن هذا (الجمهور) تكّون بفعل تراكم أفراد النوع الشعري واستحكام قوانين النظم والخبرة المتوارثة. وهي أمور يمكن تعديلها بالمزيد من النصوص الجديدة التي تحاول أن تخلق قواعدها وتقاليدها فيتلقفها (الجمهور) من بعد.

فالشعر المترجم الذي ترى أن نماذجه نقلت الى العربية مكتوبة بأسلوب الشطر الشعري، ساهم في إرشاد القاريء الى (وجود) الشعر خارج النظام التقليدي الذي يعرفه. وعلى العكس فقد كان ذلك تمهيدا لتقبل الشعر العربي نفسه، مكتوباً خلاف الشكل المعهود.

والاعتراض الآخر الذي عدته نازك مبرراً لرفض الجمهور للشعر الحر هو كتابة (قصيدة النثر) فكان ذلك في رأيها سببا في الخلط بينها وبين الشعر الحر. وذلك ما دعاها الى إيراد ثلاثة نماذج: من الشعر المترجم، وقصيدة النثر، والشعر الحر لتؤكد عبر تشابه نظامها الكتابي (توزيع الأشطر) بأن القاريء محق في ذلك الخلط وسوء الفهم.

٢ - ٥

عند هذه النقطة يمكننا استجلاء صورة (القاريء) لدى نازك، إنه ليس ذاتاً مشاركة فاعلة تستخلص النظام الخاص للنص بل مجرد فرد في جماعة (هي الجمهور) يبحث عن الشكل المألوف، ويقرأ النصوص لكونها تعزيزا للنظام النوعي الذي يرسخ في ذائقته وتكونت حساسيته على أساسه، وإذا ما جاء ذكر هذا القاريء، فإنما ليعبر عن فعل القراءة الآلي لا الفعال بمعنى أنه المسح البصري (أو السمعي) للنص، تأكيدا لقناعات الناقدة حول أسباب سوء الفهم إزاء الشعر الحر والمتكونة أساسا في رأيها بسبب طبيعة الشعر الحر التي تخالف مألوف الشعراء في شعر الشطرين.

٣ - موقف المشافهة والتلقي السمعي

ينقلنا النظر الى القاريء والجمهور في فكر نازك النقدي الى وضوح موقف المشافهة والسمع إرسالاً واستقبالا.

فالأزمة بين الشعر الحر وجمهوره كامنة في الصدمة التي تلقتها الأذن العربية المدربة على شعر الشطرين. وما ساقته نازك من طرائق وأساليب رأت أنها كرست سوء الفهم واجملناها آنفاً (٢ - ٤) لا تعدو موقف المشافهة والسمع. فالاعتراض الملائكي ينصب على تطويل التفعيلات المؤدي الى طول الأبيات أو تدويرها وعلى نسيان القافية أو مباعدتها، وعلى كتابة النثر بشكل شطري كالشعر، أو كتابة الشعر الموزون منثورا حسب معناه لا موسيقاه.

٣ - ١

والملاحظ على الاعتراضات الآنفة، انطلاقها من الاعتقاد بأن الشعر يكتب ليلقى شفاها، ويتلقاه المتلقون سماعاً. ولذلك كررت نازك الاشتراطات التي وضعها العرب للبيت الشعري، حين كان مقام التوصيل شفاهياً، ينبني عليه اتصال أو تلق سمعي، مما يتطلب تقنيات خاصة لها مهمات تثبيتية كالقافية الموحدة، وعدد التفعيلات الثابت، وتساوي الشطرين، وكذلك استقلال البيت داخل حدوده معنى ومبنى ليسهل تلقيه، مع شروط بلاغية أخرى تتعلق بالألفاظ وفق نطقها كالغرابة والوعورة وتنافر الحروف مما يخل بفصاحة المفردات (أو فصاحة الكلام) عند بثه شفاهياً.

٣ - ٢

لكن تبدلات قنوات التوصيل، والانتقال الى الكتابة ثم الى الطباعة استلزم تبدلات مماثلة. فلم يعد للأحرف مثلا ذلك الوصف البلاغي المحتكم الى أصواتها بل الى أشكالها في الطباعة. إن للطباعة تأثيرات مباشرة. «على النظام العقلي .. فقد أزاحت الطباعة في النهاية الفن القديم للبلاغة القائمة على الشفاهية.. وفنون الذاكرة التي يحتاج إليها التناول الشفاهي للمعرفة» (٧) فالمستمع الذي كان يتخيله الشاعر حقيقياً، أصبح في النص الشعري بعد الكتابة قارئاً يفترض المؤلفون وجوده افتراضاً (٨) مما حرر النص من أن يظل مناسبة للالقاء الشفاهي، وأثر كذلك في الفن الشعري ذاته حيث تباين طول الأبيات، وتعددت أنظمة تقنيتها، ومازجها النثر، وتفنن الشعراء في استثمار الطباعة لتعميق الدلالات والأشكال.

٣ - ٣

لكن نازك ظلت على اعتقاد راسخ بالتوصيل الشفاهي للشعر، وطالبت الشعراء بمطالب فنية، ما هي إلا بقايا للذاكرة الشفاهية.

وهذا واضح في رفضها للتدوير في الشعر. فالقصيدة المدورة في رأيها تتعب السمع (٩) وتجعل التنفس صعبا لأن الوقفات معدومة (١٠) كما أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع التنفس عند الإلقاء (١١). وحتى الشعر الحر يعاني عندها من آفة التدفق الذي ترى أنه يجعل المرء يحس عند القراءة وكأنه يجري في معترك لاهث لا راحة فيه (١٢).

بهذا الشكل تعترض نازك على الطبيعة التدفقية للشعر الحر، وعلى القصيدة المدورة، واعتراضاتها كما رأينا تستجيب لوظيفة شفاهية يؤديها النص؛ وإلا فمن أوجب على الشاعر أن يراعي التنفس أو السمع عند كتابة قصيدته وهو لم يكتبها لتلقى بل لتقرأ مكتوبة أو مطبوعة .

ويقابل الإرسال الشفاهي عند نازك، التلقي السمعي. وهنا تدخل الناقدة الى منطقة التقبل والاستجابة ولكن بنقل المزايا الشفاهية ذاتها. فهي تفترض المتلقي مستمعا وأن وسيلة اتصاله بالنص هي أذنه أو حاسة سمعه التي وضعت لها نازك تاريخا تقبلياً قائماً على القبول أو الرفض للظواهر الإيقاعية.

فالأذن عندها هي واسطة التقبل. حتى والناقدة تشن ثورة مبكرة على نظام الخليل العروضي فهي لا تحتكم إلا الى الأذن، فتقول في مقدمة (شظايا ورماد): «ثم إن هنالك سببا آخر هاما يستدعي هذا الاستبعاد للألفاظ التي كثر استعمالها، هو أن الأذن البشرية تمل الصور المألوفة والأصوات التي تتكرر وتستطيع أن تجردها من كثير من معانيها وحياتها» (١٣) .

إن الأذن هنا، ذات دور تقبلي تحتكم إليها الشاعرة وهي تدعو الى ثورة على مستوى القاموس الشعري، والصور في القصيدة أما حين تنتقل الى الاعتراض على الشعر الحر، فسنراها تشدد على دور الأذن وحاسة السمع. فالقصيدة المدورة مرفوضة لأن السمع يأباها فضلا عن الاعتراض على صعوبة إلقائها .

إن الترادف السريع في القصيدة المدورة يبعث على الملل والرتابة ويتعب السمع الذي لا يستسيغه ويضايق الحس الجمالي للقاريء (١٤) وتلك المبررات لا تعكس إلا وعي نازك بنمط من الشعر يكتبه الشعراء للالقاء أو يلبي حاجات الاستماع إليه والتلذذ بجرس كلماته.

إن نازك كما حدثتنا عن (جمهور) عام متخيل هو ظل اجتماعي لدور الشعر كما تراه، سوف تحدثنا عن الأذن العربية وقوانينها بشكل عام أيضا.. فالأذن العربية كما تقول ، تنفر بطبعها من أن ترد تشكيلتان في القصيدة الواحدة. وتجزم بأن الشعر الحر ليس خروجا على قوانين الأذن العربية، والنغم الذي تقبله كما تحدثنا عن (سمع شعري) يكتسبه المرء ليدرك التنافر بين التشكيلات المختلطة (١٥) .

نخلص من هذا الى أن نازك استكملت موقف المشافهة والتوصيل الشفاهي وما يتطلب من قوانين وحالات، بأن وضعت بمقابله موقف التلقي السمعي الذي تكون فيه الأذن وسيلة استقبال تفرض جمالياتها على صلة المتلقي بالنص، وبذلك تهمل المزايا البصرية التي وهبتها الكتابة والطباعة.

٣ - ٤

وتتسم نظرة الناقدة الى القافية برؤية شفاهية. فالقافية عندها تؤدي دورا تنبيهيا لذا تصف رنينها بأنه «رنين يلفت السمع إليه» (١٦) كما أنها «جرس يدق» لنعلم مقطعا أو عبارة قد انتهت وهي وسيلة أمان واستقرار لمن يقرأ القصيدة، وقد تهزه شعوريا هزا عنيفا بما فيها من سحر وأصداء ذات وقع كالمغناطيس أو التيار الكهربائي، بل هي ذات أثر سايكولوجي يرتبط بما تسميه الناقدة «سايكولوجية القصيدة» (١٧) . وإذا ما استثنينا الجانب السايكولوجي غير الواضح في أطروحة نازك الإيقاعية، واقتصاره على الدلالات والمعاني كالقوة والوضوح والصلابة، فإننا نجد حديث نازك عن القافية يتركز في جانبها الشفاهي فنياً، والسمعي تلقيا جماليا. وذلك يؤكد ما يراه المنظرون بصدد دور القافية في الشعر الشفاهي وكونها أداة إيقاعية تثبيتية أو تذكرية تحدد بشكل واضح نهاية البيت المنفصل عن سواه (١٨).

لقد عارضت نازك إطلاق القوافي دون نسق خاص. ورفضت الشعر المرسل لأنها ترى التقفية ضرورية للشعر ذي الشطرين. أما الشعر الحر فلا تريد له قوافي سائبة - كما تصطلح على القصائد التي تهمل التقفية. فهي ترى ان للقافية سحرا قد يوقع غيابه القصيدة في الهزيمة واليأس والسقوط والانهيار بل ربما رمت نازك شعراء القصيدة المدورة بالتعبير عن إحساسهم بالذل السياسي أمام اسرائيل وامريكا وعن شعورهم بالقهر والكبت والإنكسار والافتقار الى العزيمة والصمود (١٩) . ذلك أن موت القافية عندها ليس إلا خفوتا وانطفاءً لموسيقى القصيدة. التي تراها معبرة عن عزيمة الشاعر «صلابته» إننا نعود بذلك الى المقاييس البلاغية التي أراد البلاغيون العرب تطبيقها على الشعر المنظوم شفاهيا رغم أنه في موقف المشابهة يعتمد شأن الشعر الشفاهي على القوالب الصياغية في طريقته الفنية وليس الى قوانين بلاغية متعلمة أو مستمدة من قواعد البلاغيين اليونانيين (٢٠) .

٣ - ٥

لقد كانت القافية أمانا واستقرارا يسبب غيابها أو انتظارها الطويل دوارا أو كابوسا، كما حصل لنازك وهي تقرأ الشعر المدور، وذلك في ظني من بقايا الامتثال شفاهيا أو الاتصال سمعيا بالقصيدة. فالعين تستثير عادة هيئات صورية للكلمات وتستدعي دلالات وارتباطات معنوية لا يمكن للأذن أن تستدعيها.

وفي مجال الوزن الشعري وهو عماد الموسيقى التقليدية في الشعر نجد نازك تحافظ على رؤيتها الشفاهية. فهي كما نعرف لا تعد الشعر الحر إهمالا للوزن بشكل مطلق، بل تعده تعديلاً لعدد التفعيلات وهي تنتقي البحور الصافية التفعيلة

فقط لكتابة الشعر الحر. أما البحور الممزوجة المؤلفة من تكرار تفعيلتين فيتعذر على رأي نازك إقامة شعر حر منها. «لأن ذلك يبدو لاهثا متعبا بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقي» (٢١) ـ كما تقول ـ فضلا عن عدم استساغة الأذن العربية لايراد تشكيلتين مختلفتين في بيت واحد. وفي هذين الحكمين تستجيب الناقدة لرؤيتها الشفاهية لأنها تتخيل جمهورا مستمعا وشاعرا منشدا ثم تشتق هذه الأحكام الذوقية.

لقد جرب شعراء كثيرون كتابة قصائد حرة الوزن على بحور مختلطة التفعيلة وكان استثمارهم لايقاعها موفقا في توصيل الحالة الشعرية (٢٢). فلماذا القطع بتعذر النظم الحر على هذه البحور؟

إن نازك تتخيل ـ لشدة رهافتها وحسها الشاعري ـ أن التفعيلات قد تقع موقعا ثقيلا في السمع أو شنيعا، وربما تصفه بأنه قبيح الوقع أو عسير على السمع (٢٣). وما ذاك إلا لأنها تبحث في الوزن عن إيقاعات موسيقية عالية، تصل الى الاسماع دون محتوى شعري، ما دامت قد تحققت فيها المزايا العروضية التي تتخيلها نازك للقصيدة النموذج. ولهذا ترفض نازك أي بحث عن الشعر خارج الوزن، وترى أن كتابة قصيدة النثر بشكل شطري يسيء الى الشعرالحر ويختلط به. كما أن الشعر المترجم، لخلوه من الوزن، لا يستحق برأي نازك أن يكتب شطريا. ولكن تشددها هذا يخف حين تناقش الجانب العروضي في المسرح الشعري، فتقول بصدد (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي» إن الشاعر لم يلتزم فيها وزنا واحدا لأن موسيقيته العالية تجعله رتيبا في مسرحية، يستغرق تمثيلها ثلاث ساعات على الأقل.. ولشعور المشاهد والقاريء بالملل، لأن قوة النغم في هذه الأوزان تسيطر على المعاني وتحبسها» (٢٤) وهذه المرونة في تغيير الأوزان داخل المسرحية الشعرية، يقابلها تشدد في تطوير عدد تفعيلات البيت الواحد في الشعر الحر، أو استخدام تفعيلتين لبحر ممزوج، أو الاستعاضة عن موسيقى التفعيلة بإيقاع داخلي يهبه النظم الشعري الخاص كما في قصيدة النثر وما ذلك في ظني إلا ترجمة لهيمنة الرؤية الشفاهية ووجهة النظر المتمثلة بفهم الشعر بكونه موسيقى وأداء. وهو ما تعاني منه نظرة الشاعرة الناقدة الى الفن الشعري حتى لتربط الأوزان أحيانا بالشعور أو الحالة النفسية، دون أن يقوم دليل ثابت على إطراد التفسير النفسي الذي يربط الحالة الشعورية بالبحر واختيار تفعيلة محددة لحالة خاصة أو غرض أو موضوع محددين.

٤ – الغموض وتأدية المعنى

بدأت نازك ثورتها التجديدية بالمقدمة النظرية المهمة التي تصدرت ديوانها (شظايا ورماد). واعتقد أن العودة الى هذه المقدمة، رغم تراجع الشاعرة عن أطروحاتها كلها، ذات نفع دائما، لأنها تمنحنا ما كانت النيات التجديدية تريده وترغب فيه، قبل أن تتعدل أو تتراجع وتخفت.. فكأن الأمر متعلق بذاتيتين مختلفتين هما ذات الشاعرة الطموح، وذات الواقعية.

٤ – ١

وفي هذا الصدد نقرأ رأيها في الغموض إذ تدافع عما تسميه «القوة الإيحائية» للألفاظ كما اعتمدتها المدارس الرمزية والسريالية التي اكتنزت أثقالا من الرموز والأحلام الباطنية والخلجات الغامضة واتجاهات اللاشعور (٢٥) لقد ربطت نازك بين النفس البشرية «المغلقة بألف ستر» وغير الواضحة كما تقول، وبين الشعر المعبر عن هذه النفس، فكان الشعر تعبيرا رمزيا في رأيها بأساليب ملتوية عن النفس وتحدثنا هنا عن عوالم بعيدة يستغورها الشعر، تحدثنا عن ذكريات منطمسة راكدة في أعماق العقل الباطن منذ زمن، وصور عابرة منسية يتلقفها العقل الباطن ويكنزها.. ويغلق عليها الباب.. حتى إذا آنس غفلة من العقل الواعي، أطلقها صورا غامضة، لا لون لها ولا شكل (٢٦). ولأجل رمزية الشعر وتعبيريته معا، تشبهه نازك بالأحلام وما يجري خلالها من استذكارات واستدعاءات لا تخلو من (إبهام) هو جزء من الحياة البشرية.

٤ – ٢

وإذا كان هذا هو رأيها في ظاهرة الغموض والرمزية الشعرية التعبيرية في مستهل حياتها الشعرية (١٩٤٩)، وإذا كانت تبرر حتى الهذيان الداخلي والشرود فإنها ستظل ترهنه بموقف التوصيل، مشيرة دون تصريح الى وجوب تقبله من القاريء وفق تلك المحركات والدوافع اللاشعورية. لكنها بعد حين ستبدأ بالتحفظ على (كمية) الغموض ودرجته ومنطلقاته، فهي تحذر الشاعر العربي الناشيء من «تكلف الغموض» (٢٧). والإغراب، واحتياج الشعر الى شرح كي يفهمه القاريء. هذا (الغموض المصطنع) فنقول عن الغربيين الذين استشهدت بهم هي نفسها، من قبل في هذا المجال. كما أنها تربط الغموض بالمعنى! إذ لابد من إنارة أغوار النفس وعرض جوانبها. واضفاء المعنى على ما يبدو للعين غير ذي معنى. بل تصبح مهمة (الشاعر العظيم) هي فك عقد المبهم، وإعانة القاريء على تحسس المعاني الخفية والدلالات التي تختفي وراء المظاهر الغامضة في الحياة والطبيعة. لقد صار للإبهام نص يحدده في رؤية نازك فهي تحدثنا الآن عن الإبهام الجميل (الرائع) بمقابل التعقيد المصطنع الذي يسببه ضعف الموضوع وفوضى الصور، وركاكة الربط وقلة المحصول اللغوي.

٤ – ٣

هكذا يختلط موقف التوصيل بالتلقي. فلابد للشاعر من

(إنــارة) أوليــة للغمــوض، ثم لابــد من مســاعــدة على مستــوى التلقي، كي يفهم القاريء المعـاني أو دلالات النص. فهي تسخر من القـائلين بأن الشعر الـذي لا نفهم منه شيئـا إنما هو شعـر عميق!

إن الشعر في رأي نـازك لابد له من «مسحـة من الغموض» على مستوى التـوصيل مما يظهـر أثره في المتلقي. إذ أن هــذه (المسحــة) تجعل المعاني مثيرة للتعطش في نفس القــاريء [٢٨] وهنا تضـع يـدها على نقطة مهمة في تلقي الشعر،إذ لابــد من هذا الشعور بـالتعطش، لبذل جهـد مواز لجهـد الشاعـر، كي ندرك مرامي النص وأهدافه، ونتعرف على أسراره. لكن نازك سرعان ما تهمل هذه الإلماحة التقبلية الذكية، لتعود الى مـوضـع التوصيل، فتحاكم نيات الشعراء الشبان لأنهم «يبـالغون مبالغة شديدة في إضفـاء الغمــوض على شعـرهـم حتى أصبح القــراء المثقفــون يشكـون أنهم يقـرأون قصـائد كاملـة لا يـدركـون لها معنى» متناسية إستهـانتها هي ذاتها (با لموضوع) وحـديثها عن أغوار النفس، ومنـاطقها المعتمة المنسيـة التي تظهـر في الشعر كما في الأحلام.

٤ – ٤

إن ضعف الجانب التقبلي في تحليـل ظـاهـرة الغمــوض وتحفظ نازك على مظـاهرهـا الفنية ينسحب الى المنـاداة با لمعنى والفهم كعمليتين إدراكيتين حقيقيتين على مستوى الفن الشعري الذي نعلم أنه يحيل الأشياء والانفعـالات الى ما يعادلها فنيا، عبر ترميـز ينفرد به الشعر، لأنــه لا يقدم الوقائع بما يماثلهـا خارج الشعر. ويصبح مـوقف الناقـدة متأخرا حتى عن مـوقف النقاد القدامى كعبدالقاهر وابن الأثير الذي تستشهد نازك بما نقله عن الصابي من أن أفخـر الشعـر ما غمض فلم يعطك غرضــه إلا بعد مماطلة منه.

إن دور القاريء يضمحل على مستوى التلقي، لأنه لا يقوم بفعل تشـاركي لخلق المعاني وتحليل أبنيـة النصوص ومعـاناة قراءتها وفق ما يتطلبه عقد (أو ميثـاق) القراءة المتواطأ عليه بين النص وقارئه.

ولقـد انتبهت نـازك نفسهـا الى هــذه الشراكـة كشرط لفهم الشعر وتحليلـه حين دعت الى قراءة ابـن الفارض واستجـلاء ما فيه مـن رموز بقراءة البيـت الواحـد عدة مرات قبـل أن ننفذ الى معناه الذي يتغير ويكتسب ألوانا وأعماقا كلما تأملناه [٢٩] وهي بذلك تشير الى المعنى الأول القريب للشعر الصوفي ضمن القراءة المباشرة التي تحلل الألفـاظ والصور وفق مدلـولاتها المباشرة في القاموس الغزلي، والمعنى الأعمق البعيـد الذي يتكشف عن أفكار ورموز مذهلة.

وأظن أن مقيـاس (الغمـوض) لدى نـازك ظل فنيـا يخص المرسل ورسالته أي الشاعر ونصه. بينما أهملت دور المتلقي في فك أسرار هذا الغمــوض الذي نرى أنــه كامن في طـرائق القراءة ذاتها.

أما (المعنـى) فالشـاعـرة تتحـدث عنه في مستـويين: واحد واقعي، مبـاشر يـرتبط بـالفهم والتعبير عن ثيمـة واضحـة أو مــوضـــوع محدد. وآخـر رمـزي بشرت بــه في مطلع حيـاتها الشعرية، ثم أنكرتـه على الشعراء حين رأت أنهم أسرفوا فيه. ثم عادت أخيرا، وبعـد تحولاتها الاعتقادية الى الدعـوة إليه شرط أن يسهم القاريء في الكشف عنـه لأنه يمثل السطح الثـاني البعيد كما في النص الصوفي (والفارضي خاصة).

٥ – التذوق الجمالي والأسلوب

٥ – ١

اهتمت نـــــازك بهذا المحــــور ضمـن اهتمامـــــاتها بالتوصيـل،فرأت أن الذوق عنصر مهم في مكونـات الشاعر على مستوى اللغـة واختيار المفـردات يقابلـه على المستوى الجمالي (التقبلي) ما تسميـه التذوق. وهـو يتصل بالقـاريء الذي يجد متعة جمالية في الشعر إضافة الى الفائدة.

لقد تقـدم منظور نـازك النقدي على معـاصريها كثيرا حين نبهت صراحة الى أن الموضوع «أتفه عناصر القصيدة» [٣٠] وان الهيكل (الذي تعني بـه الأسلوب الـذي يختاره الشاعـر لعرض الموضوع) هو أهـم عناصر القصيدة. فالقصيدة عنـدها (ليست موضوعا وحسب، وإنما هي موضوع مبني في هيكل) [٣١].

٥ – ٢

وهــذه الإشــارة ذات أهميـة كبيرة تبني عليهـا الشــاعـرة تفصيـلات دقيقـة تخص الهياكل المقترحـة لـوصف القصيـدة العربية.

فهي ترى بدءا أن عالم القصيـدة خاص، منفصل عن عالم الشاعـر. وهذا يـرتب أن يكون لها كيـانها الخاص المنعزل عن المبـدع، ويـرتبط على مستــوى التلقي قـراءة تفصل بين النص ومبدعه،أو بين عالم القصيدة وعالم الشاعر.

٥ – ٣

كما يـرتب كـذلك الفصل بين الموضــوع والبنـاء الهيكلي، فيكـون الـذوق على مستـوى التــوصيل مـركـزا في (اختيـار) الموضوع وبنائه بينما يتحـدد دور القاريء على مستوى التلقي في «تذوق» هذا الهيكل المبنى في النص. وذلك لا يتحقق بالتحليل الجزئي وتفتيت النص الى أبيــات وجـزئيات بل عبر معــاينـة أسلوبية منهجية في تقييم القصيدة.

إن التذوق النقـدي الخاطيء لا يقدم إلا مهارات أسلـوبية عـارضـة أو إنشـائيـة رثـة لا تسـاعـد في إضـاءة النصـوص واستجلاء أسرارها. فالأسلـوب النقدي الإنشائي في رأي نازك لا يمس القصيـدة إلا مسـاً خفيفـاً بينما يمتثل لإغـراء الإنشـاء بالألفاظ والتعابير وتقـديم مقالات منمقة [٣٢] ترى نازك أنها لا تمثل فعل النقد الحقيقي.

كما أن الانغماس بالتفـاصيل عن حياة الشـاعر أو كتـابة المقدمـات التاريخيـة المتعلقة بموضـوع الشعر، تبعـد النقد عن هـدفه، ويماثل ذلك في الخطـورة، ما يأتي بـه القراء والنقـاد من آراء سابقة، في القصائد. فهم يعطلون (حاسة التذوق) و(قابلية الحكم) النقدي.

٥ – ٤

إن تأكيد نازك على المتعة الجمالية في الشعر بمقابل الفائدة التي يقدمها يرتب نتـائج خطيرة، تضع الناقدة في مصاف النقاد النصيين المتقدمين على وعي عصرهم. فمن هذه النتائج.

أولا: الفصل بين عـالم القصيدة وعـالم الشـاعـر. ثانيـا: الفصل بين الموضـوع والبنـاء الهيكلي للقصيـدة. ثـالثـا: نبـذ الأسلوب النقـدي الإنشائي المزخرف رابعا: نبـذ الآراء والأحكام السابقـة. خامسا: التحـذير من الاتجاه التـاريخي سواء اتصل التـاريخ بالمبـدع أو بـالموضـوع. سـادسـا: الالتفات الى المتعـة الجمالية المستخلصة من كتابة الشعر وقراءته الى جانب الفائدة.

٦ – القراءة وموجهاتها

٦ – ١

قلنا إن نازك ترى في النقد نشاطا مستقلا (تراجع الفقرة ٢ أعـلاه). ولهذا لا نـراهـا تعترض على (أو تتـدخل في) القـراءات المقدمة لشعـرها. بل تصرح بأنها لم تشتبك مع باحث أو دارس إيمانا منها بحرية النقد وحق الناقد في أن يرى ما يرى في شعرها [٣٣]. لكنها تخالف ذلك مرة واحدة، فتتحـول الى ناقدة لشعـرها فتنـاقش الأستـاذ عبـدالجبـار داود البصري فيما أبـداه حـول قصيدتها (أغنيـة لطفلي). وتؤكد بـدءا بأنها «تقف من القصيدة المنقـودة مـوقف النـاظر من الخارج لا مـوقف الشـاعـرة التي نظمتها» وتعاملها كما لو كانت قصيدة شاعر غيرها.

٦ – ٢

ويستطيع دارس آخـر أن يحلل تلفظـاتها وتحليـلاتها لكـونها تنضوي تحت نقـد الشعـراء أو نشـاط الشعراء نقـاداً. لكنني أريد هنـا أن أتعرف على معـاييرها في القراءة النقـدية على المستـوى التحليلي لأنها قدمت آليـات وإجراءات ذات أهميـة في بلورة مفهومها للقراءة النقدية.

وهـذه المنطلقات التحليليـة تـرتكز على أسس من رؤيتهـا المنهجية التي أجملناها في (٥ – ٤) أعلاه.

٦ – ٣

وأهم هـذه المنطلقـات رفضها للتجـزيئيـة في التحليل فهي تعترض على قيام النـاقـد البصري بتحليل مقطع واحد من مقاطع قصيدتها الثـلاث. واذا كانت تجاريـه في تحليل المقطع نفسه ولا تتعـداه الى المقطعين البـاقيين، فإنها تشير ضمنـا الى مـا يعتري تجربة النقد التحليلي من نقص بسبب ذلك فالقراءة إذن يجب أن تنصب على النص كاملا.

٦ – ٤

كما نستخلص من تجربتها النقـدية التحليليـة هذه، أنها ـ كما فصلت بين عالم القصيـدة وعالم منشئها ـ تطالـب الشاعر بأن يقـرأ قصيـدتـه كما يقرأ قصـائد غيره، أو كما يقـرأ سـواه قصيدتـه، كما نود نحن أن يحصل، فـاصلة بين الشـاعر كـاتباً لنصه، وقارئاً له.

وهذا الفصل يتعدى المطلب الأخلاقي بالحياد والموضوعية الى القول جماليا بـأن الشاعر ينفصل عن نصه بعـد الفراغ منه، ويصبح كل ما قاله فيه عرضة للقراءة والتحليل دون إقحام.

٦ – ٥

تلتفت الشاعـرة الى (السياق) الذي وصفته في نصهـا بأنه «سيـاق عاطفي» يترتب عليـه إبعاد السيـاقات الأخـرى التي لا تقبل التأويـلات والتفسيرات رداً على مـا ذهب إليـه البصري من تجريد مقدمـات أو فرضيات في المقطع المحلل. كما تلتفت ضمن دائرة أو محور لغـة القصيدة الى أن في النص خيـالات يرفضهـا العقل «وإنما نتقبلها بحـاسة جمالية فطـرية كامنـة فينا» [٣٤] وذلك أمر يتعلق بـالسياق العـاطفي للشعر ويمكن أن نـدعوه لا للسيـاق الخيـالي ونفترض أنـه يـولـد أنسـاقـا من الصـور أو التعبيرات.

٦ – ٦

على عتبـة الـدخول الى النص لابـد من إجـراءات تستجيب لموجهـات القـراءة التي وضعهـا الشـاعـر ضمـن بنـاء هيكل قصيدتـه. وليس من الطبيعي اجتيـازها دون مـراعاة أثـرها في تلقي النص وقراءته.

وأول ما تنبهنا إليه هو العنوان الذي لم يلتفت إليه البصري مكـون من كلمتين (أغنية) و(لطفلي) وذلك يخط للنـاقد الطـريق نحو فهم النص.

لقد أكـدت المناهـج النقديـة الحديثة على أهميـة (العنوان) كموجه لقراءة النص. بل اعتبرته نصاً موازياً. فهو يجعل المتلقي

يمسك بالخيوط الأولية الأساسية للعمل، كما يشبهه بورخيس بالبهو الذي ندلف منه الى دهاليز نتحاور فيها مع المؤلف المتخيل والحقيقي [٣٥].

وذلك ما رأته نازك وهي تلفت النظر الى عنوان قصيدتها مشددة على كلمة (أغنية) لأنها لا تريد أن تكون القصيدة فلسفية.. وتضيف إن القصائد تنمو في إتجاه عنوانها وعلى أساس هدف الشاعر منها [٣٦].

وقد لاحظت اهتمام نازك بعناوين القصائد في مرحلة مبكرة من نقدها، والنقد العربي عموماً. فهي إذ تعيد طبع كتابها (محاضرات في شعر علي محمود طه) [٣٧] تضع له عنوانا آخر هو (الصومعة والشرفة الحمراء - دراسة نقدية في شعر علي محمود طه) معترضة على (محاضرات) لأنها ترى فيه جمعا غير مترابط لمحاضرات عابرة. لكنه اختير ليتمشى مع عناوين سلسلة الكتب التي يطبعها المعهد - ناشر الكتاب - لذا ارتأت له عنواناً جديداً في طبعته الثانية: يعبر عن تسمية أدبية أصيلة، «تتميز بالتعبيرية العالية، وتشخص عقدة الكتاب والعمود الفقري للفكرة فيه [٣٨] وكانت تحلل العنوان لقارئها كي تريه تلك المزايا. فالصومعة تشخص ظاهرة الاتجاه الروحي لدى علي محمود طه في بدء حياته الشعرية بينما تعبر (الشرفة الحمراء) عن المرحلة التالية من حياته حين اتجه الى العبث واللهو.. مصرحة بأن مرجعية العنوان ليست دلالية وحسب، بل اشتقتها من أبيات بعينها للشاعر، يذكر فيها الصومعة والشرفة الحمراء.

وإذا كان هذا هو وعي نازك بعنوان كتاب نقدي لها؛ فإنها تكون أكثر حرصا في قراءة عناوين القصائد. وهذا ما فعلته في دراستها لشعر علي محمود طه. إذ عابت عليه تساهله في إختيار عناوين مجموعاته الشعرية التي تلت (الملاح التائه). وحللت (الملاح التائه) لتجد فيه أصالة وابتكاراً ودلالة على اتجاهات الشاعر وشعره على العموم [٣٩] مستنتجة حب الشاعر للطبيعة وكذلك الطاقة الرمزية في العنوان وإحالتها الى الشاعر وإتصالها بالأعماق الروحية والنفسية لشاعريته وحياته .وهو عندها ديوان ذو عقدة. فالديوان الضعيف يكون عنوانه ضعيفا مثله. وبعكس ذلك يكون للديوان العظيم عنوان مثله وهذا ما لا يتحقق الا للديوان الذي يمتلك طابعا عاما يطبع أسلوبه وموضوعاته. وتضرب مثالا لنقيض ذلك بعناوين الزهاوي وتسمياته كالأوشال والثمالة وهي لا تعبر عن عقدة فنية بل عن عمر الشاعر عند نظمه للدواوين.

وتحاول نازك أن تضع للعنونة أصولا وتقاليد. فليس أمراً مقبولاً عندها أن يعنون الشاعر مجموعته بعنوان قصيدتين فيها مثل (زهر وخمر) لأنها لا تشخص جو الديوان.

وترفض أن ينساق الشاعر لنجاح عنوان أحد دواوينه ليكرره كما فعل علي محمود طه بعد (الملاح التائه) وتشترط أن يمثل العنوان الديوان كله ويشخص العرق العام فيه [٤٠].

وتلاحظ في عنوان مطولته (الله والشاعر) رسما لجو من الجلال والروحانية يكاد يأخذ بالقاريء حتى قبل أن يقرأ القصيدة. [٤١] وفي هذا الاستدراك انتباهة لما يوجهنا إليه عنوان القصيدة، وسريان أثره في قراءتنا. لكننا نلاحظ اهتمام نازك بنمط محدود من وظيفة العنونة هي الوظيفة التعبيرية التي تتصل عندها بمتن النص دون سواها من الوظائف الرمزية أو التناصية وغيرها مما ستنتبه إليه لاحقا الدراسات النقدية الحديثة ولاسيما تلك المنطلقة من شعرية القراءة..

٦ - ٧

وتولي اهتماما خاصا بالعناوين الجانبية وتنبهنا الى قراءتها واستخلاص الدلالات منها. وهذا ما فعلته في تحليل عنوان جانبي لقصيدة علي محمود طه (نشيد افريقي) فقد وضع لها الشاعر (اسما جانبيا) هو (عودة المحارب). وعلى هذا الأساس تحلل شخصية الافريقي في النص [٤٢].

٦ - ٨

وتهمها التقدمات أو التمهيدات التي يضعها الشعراء بعد العناوين مباشرة. كما فعل علي محمودطه في قصيدة (التمثال) التي صدرها بتقديم يقول فيه إنها «قصة الأمل الإنساني» [٤٣] وترى نازك أن هذا التعريف لا يضيف الى القصيدة شيئا لأن ما يحدث لهذا التمثال متضمن في داخل الهيكل.

وبذا نصل مع نازك الى أنواع من التقدمات أو التمهيدات التي لا تراها مناسبة أو أنها لا تؤدي وظائف تعبيرية أو جمالية. وفي هذا درس آخر لقراءة القاريء المتعمق .. فالشاعر يريد من القاريء أن يعلم بأن التمثال ليس حقيقيا وهذا ما تتكفل به القصيدة ذاتها أو ما يفترض فيها أن تؤديه.

٦ - ٩

لا تغفل اجراءات نازك في القراءة عنصراً تمهيدياً آخر هو الإهداء فهي تقف عنده محللة ومستفيدة من دلالة الإهداء الذي يتصدر القصائد أو الدواوين. فإهداء علي محمود طه ديوانه (الملاح التائه) الى التائهين في بحر الحياة يمثل عندها دليلا قويا على رمزية العنوان. فالملاح التائه يتجه في بحر الحياة الى الذين تاهوا مثله [٤٤]. فالإهداء لا يكون هنا جزءا من إطار للقصيدة بل جزءا حيويا يوجه الطريق الى متنها ودلالاتها.

٦ - ١٠

تعتني نازك عند القراءة بالألفاظ المفتاحية أو الأبيات الإستفتاحية لأنها استهلال يمكن أن يوجه القراءة إذا ما ركز

الشاعر مولّد القصيدة أو بؤرتها فيه. ويمكن مطالعة ذلك في إنتباهها الى استهلالات علي محمود طه في قصائده التي حللتها مفصلا. فهي تستنتج هوية النص من مطلعه أي أنها تشخص اتجاهه العام. قصيدته (قلبي) تخيب أفق توقع قارئها،لأنها ليست قصيدة مشتعلة بمشاعر الشوق والصبابة كما يتوقع هذا القاريء، بل هي، خلاف عنوانها، قصيدة فكرية خالصة كما يدل مطلعها [٤٥] وتنبهنا الى افتتاحية كل من (القمر العاشق) و(نشيد افريقي) و(امرأة وشيطان) بينما لا تجد جدوى من مفتتح كبير هو مشهد الحانه في مسرحيته (أغنية الرياح) بل الفصل الأول كله من المسرحية لأنها لا تتصل بعقدة المسرحية.

٦ - ١١

تهتم بالتجنيس الذي تحمله الأغلفة. وهي قراءة استراتيجية في النقد الحديث، لأن المنشيء يكشف عن الجنس الذي ينطوي تحته مؤلفه وقد اعترضت على وضع كلمة (شعر) تحت عنوان (حزن في ضوء القمر) لمحمد الماغوط [٤٦]. كما نوهت بخلو (أرواح وأشباح) لعلي محمود طه من أي وصف بل ترك تعيين شكلها للقاريء إحساسا منه بأن ما كتب لا يملك من خصائصه المسرحية شيئا [٤٧].

٦ - ١٢

انتبهت نازك الى السطح الورقي أو المكاني الذي يشغله النص. وقد اختلفنا معها من قبل حول المركزية الشفاهية في إرسال النص، وتقبله سمعيا مما رتب إغفالها للجسد الكتابي للنص ومؤثرات البصر وإمكانات الطباعة.. لكنها تنتبه في نقدها للقصيدة المدورة، والشعر المترجم، وقصيدة النثر الى ما تشغله هذه الأشكال الشعرية من حيز مكاني أو فراغي وما تقترحه من تقنيات. وهذه انتباهة مهمة من الناقدة ولو بشكل سالب. كما تدخل في الباب نفسه ملاحظاتها حول كتابة الشعر الموزون مقسما في أبيات دون مراعاة وزنه وكأنه شعر حر، وقد حاولت الانتباه الى تقسيم إيليا أبي ماضي لقصائده الى أقسام مفروزة فرزاً صارماً يفصل بينها بفراغ أو يختم القصيدة ببيت منفصل تماما عما قبله. وقد اهتمت بهذه الظاهرة أسلوبيا ووجدت لها نظيرا فيما أسمته (الظاهرة الإنجيلية) مشيرة الى تأثر الشاعر بالترجمة العربية للإنجيل [٤٨].

٦ - ١٣

تواصل الشاعرة إقصاء ما ليس بنصي عند التحليل والقراءة، لذا فهي تشير الى بعض الحواشي والهوامش والشروح المصاحبة للقصائد. وترى ان تلك الإضافات الهامشية تحيل القصائد الى هوامش وتعليقات على الأشياء. ولا تملك مستلزمات التعبير عنها أو الكتابة حولها. بل إن بعض تلك المعلومات سوف يهمله الجمهور المتأخر (عن زمن القصيدة) لذا تنصح نازك شاعرها بان يتطلع الى قصيدته وينسى الجمهور. والنصيحة هنا تكتيكية تتصل بفائض المعلومات والإشارات التعريفية المقحمة على النصوص. فالقصيدة يجب ألا تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحا نثريا [٤٩] ويزعجها عند القراءة، كذلك ويشوش اتصالها بالنص ما تقرأ من كلمات قاموسية غريبة في الشعر تستلزم الرجوع الى المعجم فيضع الشاعر لقصيدته حواشي تشرح المفردات وسواء عاد القاريء الى حاشية الشاعر أو الى المعجم فان ذلك يجعله يصحو من نشوة الانفعال بالقضية ويرتطم بالألفاظ [٥٠] ونحن إذ نوافق الناقدة على تشخيص هذه المعيقات الاتصالية والمشوشات التقبلية، نشير الى ما شاع مؤخرا من تقنيات تقوم على استثمار الحاشية أوالهامش في خلق نص مواز أو إشاعة جو معاكس أو مغاير لمتن النص وهو داخل فيه ولا يعد خارجيا.

٦ - ١٤

واذا كان إقصاء الهوامش والحواشي يتم لإنجاز متعة القراءة كجزء من تقاليدها أو أعرافها، فإن نازك تدعو الى إقصاء أكثر استراتيجية يتصل بموجهات القراءة ذاتها وهو ما تسميه: المعلومات الخارجية التي لا يحتاجها القاريء لتساعده على فهم القصيدة. وهي تفاصيل سياقية عارضة تتسع لتشمل اللغة والغريب من الصور والصفات وغيرها.. كما أشرنا من قبل الى تنبيه نازك على استبعاد النقد التاريخي الذي يهتم بحياة المؤلف وسيرته دون نصه، بل تحذر نازك من أية إشارة بيئية كالقول بإن الشاعر جبلي مثلا أو أن حياته هادئة [٥١] فالقراءة النقدية تتقيد بالوجهة الجمالية التعبيرية باصطلاحها.

٦ - ١٥

تنتبه نازك الى عمليات التناص سواء ما كان منها واضحا في النص أو يستخرجه القاريء بفعل القراءة. وهي انتباهة متأنية في اهتمام نازك بالأدب المقارن خاصة. لذا نراها تستعين في قراءة ابن الفارض باستدعاء بعض التناصات مع الشعر الأجنبي. وهي في هذا المحور لا تستجلي المؤثر النصي لاستحالة ذلك.، بل تتفحص ثقافة القاريء وذخيرته وهو يواجه النص الفارضي.

وقد وجدناها تستجلي تناص أبي ماضي مع الإنجيل وتستخلص دلالاته. وبهذا تشير نازك في وقت مبكر الى ذخيرة القراءة، وللتفاعل النصي الذي يضيء مناطق كثيرة في النص المقروء.

وقد أرشدتنا هي نفسها في تجربتها النقدية الذاتية مع قصيدتها (أغنية لطفلي) الى إفادتها من شعبية للأطفال، حاولت استثمارها لخلق دورة أو سلسلة متصلة من البحث عن شيء مفقود وهو الأمر الذي استدركته على الأستاذ البصري لأنه لم يلاحظه عند القراءة.

٦ – ١٦

يجدر بنا أن نعد اكتشاف الإنساق (كالسلسلة أو الدورة) التي تنتظم القصيدة، وكذلك هياكل القصائد، وهياكل التكرار أو اشكاله ودلالاته، جزءا من اهتمام الناقدة بإرساء طرائق قراءة نقدية هي دون شك قراءة خاصة تلي القراءة الأولى المعبرة عن التلقي العام أو الأول.

وهذا الاكتشاف للإنساق لا تتعهده إلا قراءة ناقد متسمة بالشمولية. أي انها تتناول مفاتيح النص وأغلفته الخارجية وموجهاته وعتباته وأبنيته احتكاما الى متنه الملفوظ والأدلة اللسانية الممكنة. على الإشارة الى موضوعه وصوره وموسيقاه وذلك ما قدمت له نازك أمثلة واضحة في دراساتها التطبيقية.

٦ – ١٧

وإذ يطول بنا شرح أو استقصاء أعراف القراءة وإجراءاتها لدى نازك، لابد لنا أن نشير الى اهتمامها بالخواتم أو نهايات القصائد وتشخيصها لبعض الخواتم الضعيفة (٥٢) . غير المتسقة في المتون. أو تلك التي تتسبب عن الميزة التدفقية أو الطبيعة الاسترسالية للشعر الحر مما يتولد عنه إعادة المقاطع الأولى والانتهاء بها.

وهذه إشارة مهمة لفتت نازك نظرنا من خلالها الى قراءة نصية شاملة لا تدع من سطح النص أي شيء وصولا الى أسراره وأعماقه، لاسيما نهاياته وخواتمه التي تستقر في وعي القاريء وتستنفر مدركاته وتثير أحاسيسه.

٦ – ١٨

تولي نازك أهمية خاصة للذات القارئة وما تسقطه على النصوص من تفسيرات تالية للقراءة. فهي لا تفرض تفسيرا معينا للقصيدة بل تضع القاريء في إطارها أو جوها العام. أما التفسيرات الدقيقة أو المعادلات الرمزية فأمرها مرهون بما تسميه (ذاتية القاريء) لذا فهي تقترح عدة تفسيرات للأفعوان في قصيدتها المعنونة (الأفعوان) ولا تعترض على أي منها فليس ما يعني القاريء أن أعني أفعواني أنا- تقول نازك — فذلك أمر ثانوي، وإنما المهم أن هذا الأفعوان يطاردنا. باستمرار وسدى نهرب منه.. (٥٣)

٧ – نتائج وخلاصات

٧ – ١

لم يكن النقد العربي قد شخص بعد ملامح القاريء وفعل القراءة والتلقي. حين ناقشت نازك الملائكة فعل التوصيل الشعري ومسؤولية الشاعر مرسلا أو باثا للنص. لذا نجدها تركز جهودها في الجانب الفني. أما القاريء فهو مفردة من جملة كبيرة التهمت أفق التلقي لعوامل سياسية واجتماعية وثقافية تلك هي (الجمهور).

٧ – ٢

وإذا كانت نازك ترفض اجتماعية الأدب كالتزام أو إلزام وترى أن للأدب كيانا خاصا مستقلا، فانها لا تنكر أهمية التلقي الجمعي للجمهور في تزكية (والحكم على مصداقية) النوع الأدبي عامة، والشكل الشعري خاصة.

٧ – ٣

وباستخدام معيارها الفني استطاعت نازك الملائكة أن تتلمس (الأثر) أي الوقع المتحصل من تغيير أفق تلقي الشعر بعد مقترحها الذي عرف بـ (الشعر الحر) فدرست في فصل مهم مبكر من كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ما أسمته: (الشعر الحر باعتبار أثره) (٥٤) مشتملا البحث في (الشعر الحر والجمهور) و(أصناف الأخطاء العروضية) مازجة بين محوري التوصيل والتلقي. فأرجعت أزمة الشعر الحر لدى الجمهور الى طبيعته ، والظروف الأدبية للعصر، وإهمال الشعراء، مفندة الأشكال الشعرية المقترحة كقصيدة النثر، والقصيدة المدورة، وكتابة الشعر المترجم، كالشعر العربي في نظامه البيتي. وكذلك مصنفة الأخطاء العروضية للشعراء، وبعضها يدخل في تغيير البنى الإيقاعية كتطوير البيت بتكثير تفعيلاته، أو استثمار الجوازات العروضية وبذلك خلطت ما هو فني بما هو جمالي.

٧ – ٤

حاولت إرساء تقاليد قراءة جديدة، تقوم على اكتشاف السلسلة الفنية والدلالية ، وفحص أثر التكرار وأنماطه، والاهتمام بالتحليل اللغوي (٥٥) ، واكتشاف التناص مع الحكايات أو القصص كذخيرة نصية تستدعي ما يماثلها عند القاريء لتحقيق نوع من الاستجابة للشعر الحر.

٧ – ٥

أولت نازك الملائكة اهتماما خاصا بالنصوص الموازية والحافة بالنص، وتلك التي تمثل عتبات نصية ذات أثر في تحديد استجابة القاريء، ورغبت في إيلائها اهتماماً عند إنجاز أي تحليل أو قراءة.

ومن ذلك الاهتمام بالعنونة، والتمهيد، والإهداء، والعبارات المفتاحية أو الإستهلالية وخواتم القصائد.

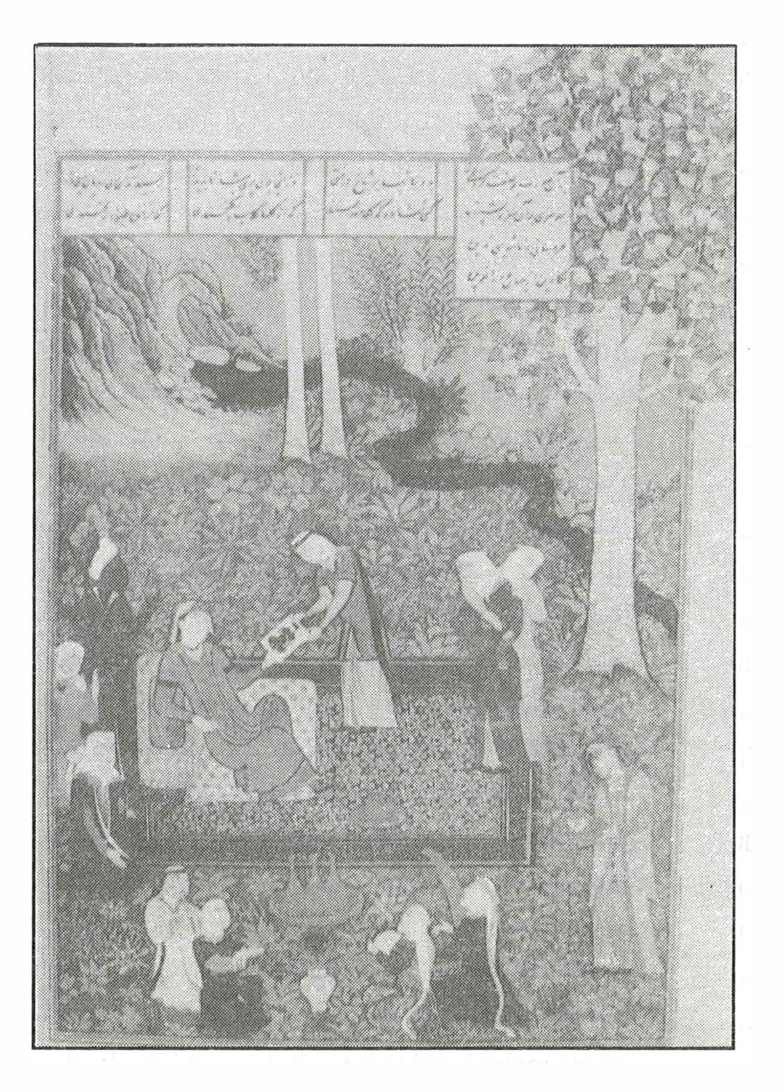
٧ – ٦

برز أثر الوعي الشفاهي والتلقي السمعي في تحديد فعل القراءة والاستجابة إذ ركزت الناقدة على مزايا صوتية وسمعية في محوري اللغة والوزن كما اهتمت بالقافية كمكون صوتي وجرس خارجي يحدد البنية الإيقاعية وذلك كله حدد بدوره رؤية نازك لفعلي التوصيل والتلقي، مما ظهر أثره واضحا في المباحث التي تناولتها أو التحليلات النصية التي قدمتها.

الهوامش والإحالات

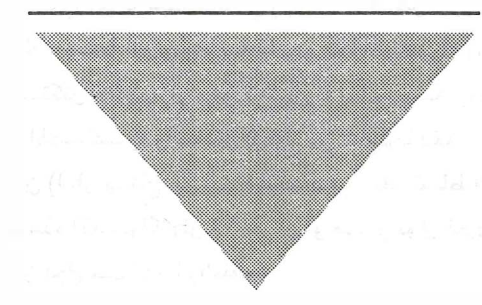
١ – ناقشت ذلك في تقديم كتابي (كتابة الذات ـ دراسات في وقائعية الشعر) عمّان ـ ١٩٩٤ ـ ص ٧.
٢ – قضايا الشعر المعاصر ـ بيروت ـ ط ١ – ١٩٦٢ ـ ص ١١٥.
٣ – نفسه – ١١٦.
٤ – أفق الانتظار أو أفق التوقعات حسب مقترح ياوس، مصطلح يشير الى نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات كنظام مرجعي أو ذهني، والأمر يتعلق بنشوء هذا الأفق مما ينعكس على تقاليد الأدب. يراجع كتاب: نظرية الاستقبال ـ مقدمة نقدية ـ روبرت سي هول ـ ترجمة رعد عبدالجليل جواد ـ دار الحوار ـ ١٩٩٢ ـ ص ٧٧.
٥ – قضايا الشعر المعاصر ـ ٣٦.
٦ – في (رسالة الى الشاعر العربي الناشيء) نشرتها عام ١٩٦٤ في مجلة (الأقلام) ـ الجزء الأول ـ السنة الأولى وضمن كتابها (سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى) بغداد ـ ١٩٩٣ ـ ص ١٢.
٧ – الشفاهية والكتابية ـ والتر أونج ـ ترجمة حسن البنا عز الدين ـ سلسلة عالم المعرفة ـ ١٩٩٤ ـ ص ٢٣٥.
٨ – نفسه ـ ص ٢٧٦ وقد عالجت ذلك تطبيقيا في كتابي (ما لا تؤديه الصفة) بيروت ١٩٩٣ ص ٧.
٩ – قضايا الشعر المعاصر ص ٩٨.
١٠ – سايكولوجية الشعر ـ ص ٨٢ ـ وحول خلو الشعر من الوقفات بسبب تدفقه، وأثر ذلك في تلقيه، يراجع (قضايا الشعر المعاصر) ص ٢٧.
١١ – قضايا ـ ص ٩٧.
١٢ – نفسه ـ ص ٢٨.
١٣ – مقدمة (شظايا ورماد) ط ٢ ـ بيروت ـ ١٩٥٩ ـ ص ٩. وفي (ديوان نازك الملائكة) بيروت ـ ١٩٨٦ ـ م ٢ ـ ص ١١.
١٤ – قضايا ـ ص ـ ٩٧، ٩٨، ٧٥
١٥ – نفسه ـ ص ٧١، ١١٢، ١٧٠.
١٦ – سايكولوجية الشعر ـ ص ٥٦.
١٧ – نفسه ـ ص ١٠، ٧٩.
١٨ – النظم الشفوي في الشعر الجاهلي ـ جيمز مونرو ـ ترجمة فضل بن عمار ـ الرياض ١٩٨٧ ـ ص ٥٣.
١٩ – سايكولوجية الشعر ـ ص ٩٨.
٢٠ – النظم الشفوي ـ ص ٧٦.
٢١ – قضايا الشعر المعاصر ص ٦٧.
٢٢ – من ذلك محاولات السياب المبكرة للنظم على البحور الممزوجة كالبسيط في قصائد (أفياء جيكور) و(سفر أيوب) و(بورسعيد) و الطويل في قصيدته (هاها هوه) والخفيف في (ثعلب الموت).. تراجع رسالة الدكتور عبدالرضا علي المرقونة على الآلة الكاتبة (نازك الملائكة ـ الناقدة) بغداد ١٩٨٦ ـ ص ١٠١ وكتابه (نازك الملائكة ـ دراسات ومختارات) بغداد ـ ١٩٨٧ ـ ص ٤١. وتعتمد أذنها أساسا في تقبل الوزن ـ راجع مقدمة ديوانها (يغير ألوانه البحر) ص ٨ ـ بغداد ـ ١٩٧٧.
٢٣ – قضايا الشعر المعاصر ـ ص ١٠٢ ـ ١٠١، ١٠٠.
٢٤ – سايكولوجية الشعر ـ ص ١٧٥.
٢٥ – مقدمة (شظايا ورماد) ص ١٤ ـ وفي (ديوان نازك) ص ٢١ م ٢.
٢٦ – شظايا ـ ص ١٤، ١٥ وديوان نازك ص ٢٢ م ٢.
٢٧ – سايكولوجية الشعر ـ ص ١٢٤ ـ في (رسالة الى الشاعر العربي الناشيء).
٢٨ – نفسه ـ ص ٣٢.
٢٩ – نفسه ـ ص ١٩٢.
٣٠ – قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٢٠٠.
٣١ – نفسه ـ ص ٢٠١.
٣٢ – نفسه ـ ص ٢٨٧.
٣٣ – سايكولوجية الشعر ـ ص ١٤٦.
٣٤ – نفسه ـ ص ١٤٧.
٣٥ – تراجع الدراسة الشاملة (استراتيجية العنوان) شعيب حليفي ـ في مجلة الكرمل ـ العدد ٤٦ – ١٩٩٢ ـ ص ٨٢.
٣٦ – سايكولوجية الشعر ـ ص ١٥٠.
٣٧ – محاضرات في شعر علي محمود طه ـ دراسة ونقد صدر عام ١٩٦٥ عن معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة ـ لكن الناقدة أصدرت طبعته الثانية ـ عام ١٩٧٩ ببيروت تحت عنوان (الصومعة والشرفة الحمراء ـ دراسة نقدية في شعر علي محمود طه) معتبرة العنوان الأول مختارا ليتمشى مع عناوين سلسلة الكتب التي يطبعها المعهد ـ ولم تكن هي حرة في اختيار تسمية أدبية أصيلة له، تتميز بالتعبيرية العالية، وتشخص عقدة الكتاب والعمود الفقري للفكرة فيه يراجع نقاشها للعنوان وتبديله في مقدمة الطبعة الثانية ـ ص ٦ وما بعدها...
٣٨ – الصومعة والشرفة الحمراء ص ٦.
٣٩ – نفسه ـ ص ٣٦٩، ٣٧٠. وكذلك ص ٩٣ وما بعدها حيث تقف (وقفة عناية) عند عنوان قصيدته (الملاح التائه) وبحثت في دلالتها.
٤٠ – نفسه ـ ص ٣٧٢. وتصف عنوانا آخر بأنه (تقليدي) وثالث بأنه (عام) ـ ينظر (سايكولوجية الشعر) ص ١٦.
٤١ – الصومعة والشرفة الحمراء ـ ٢٨١.
٤٢ – نفسه ـ ص ٢٦٩.
٤٣ – قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٢١٤.
٤٤ – الصومعة والشرفة الحمراء ـ ص ٩٧ – ٩٩.
٤٥ – نفسه ـ ٢٤٠ وحول مسرحية أغنية الرياح ـ المصدر نفسه ـ ص ٣١٤.
٤٦ – قضايا الشعر المعاصر ـ ص ١٨٢.
٤٧ – الصومعة ـ ص ٣٣٧.
٤٨ – سايكولوجية الشعر ـ ص ٢٣١، وفي تقديمها لديوان (شجرة القمر) بيروت ١٩٦٨ رفضت مبدأ كتابة الشعر الحر كالموزون وكتابة الموزون كالحر. يراجع ديوان نازك ـ م ٢ ـ ص ٤١٦.
٤٩ – قضايا الشعر المعاصر ص ٢٠٤.
٥٠ – سايكولوجية الشعر ص ٣٠.
٥١ – قضايا الشعر المعاصر ـ ص ٢٨٤.
٥٢ – نفسه ـ ص ٣٠.
٥٣ – مقدمة (شظايا ورماد) ص ١٦ ـ وفي (ديوان نازك) ص ٢٦ – م ٢.
٥٤ – قضايا الشعر المعاصر ص ١١٣ وما بعدها
٥٥ – من القضايا التي وقفت عندها نازك في ختام التحليل النصي: القراءة الكلية لا التجزيئية. وهي قراءة تربط (أجزاء) و (عناصر) بنائية ودلالية في النص المقروء للوصول الى حكم نهائي أو تحليل أدبي. ونقترح لذلك إجراءات عدة منها على مستوى التراكيب اكتشاف (التشبيه الطويل) الذي يصب فيه الشاعر تشبيهه في مشهد كامل، ويعتني بالتلوين العاطفي وأثره في النفس.. وتمثل له بفكرة (سفينة نوح) لدى علي محمود طه حيث شبه الأرض بها في مشهد مطول كامل ـ الصومعة والشرفة الحمراء ـ ص ٣٠٢.

* * *



محكي المال والتجارة في الليالي العربية

محسن جاسم الموسوي *



بين المرأة والمال تتعدد الرغبات ومحمولات الأفعال، ويتدفق المحكي، فثمة شخوص وهموم وتطلعات ومخاطرات، وثمة نجاحات واخفاقات في داخل هذه المساحة المغرية التي تتشكل فيها حياة ألف ليلة وليلة: وعلى الرغم من كل تدخلات العجائب لاستعادة المال الى فلان الفلاني أو تمكينه في ظروف صعبة كتلك التي تحيط بأبي الحسن علي المصري أو بمحمد الكسلان، فإن القلق والترقب والخشية والطموح هي المواصفات التي تطبع الفعل في الحكايات، وتجعل منه مرادفاً للتجارة وتبعاتها وآمال أصحابها. وفي كثير من الحالات تصبح التجارة فعلا تنتمي إليه المتواليات السردية الأساس في الحكاية المدينية: فهناك الرغبة في المال والرغبة في الجمال والمرأة، وهناك رغبة تقود الى أخرى وتتداخل معها، فيضيع المال من أجل الجمال، أو يضيع الجمال بضياع المال في حالات نادرة، وهناك تطلع الى المقام الأعلى لبلوغ الجمال البعيد المنال، وهناك خوف وقلق على المال، فيعود المرء يتخفى في السراديب، قناعه ما له في المطامير، أو عزوفه عن المخالطة في لحظة الخوف من الخليفة:

وفي مجتمع الف ليلة وليلة يستحيل الانتقال من موقف اجتماعي عام الى ما هو خاص بدون مجموعة من الشروط: فعلي المصري ابن الجوهري الذي يُمنى بالإفلاس يرحل نحو بغداد بعدما عرف من غيره بمنام يخبره بالمبيت في منزل موصوف في أرض واحدة من غرفة ورخامة ولولب يقود بعد فركه الى الكنز؛ فالحكاية تكرر (الموتيفات) المعروفة من منام ومصادفة ورخامة ولولب وكنز وعفاريت، لكنها تتموضع في الرحلة نحو بغداد بصفتها عاصمة الخلافة ومبتغى الباحثين عن الجاه والمال

★كاتب وباحث عراقي.

والشهرة والمخاطرة، ولهذا فإنها تتأسس في السياق الاجتماعي - السياسي شأن عشرات أو آلاف الرحلات التي جرت وتجري حينذاك بحثا وراء الرزق والمخاطرة . وبينما يبدو بيت الأموات الذي يصادف من ينام فيه الموت، ينجو علي المصري ما دام قد رحل في ضوء ما هو مكتوب ومقدر له حسب انساق القدر الفاعلة في ألف ليلة وليلة والتي تتجاوز (المصادفة) الاعتيادية. والحكاية يمكن أن تنتهي عند الكنز واستدعاء العائلة من مصر ولقاء الأحباب لولا أن الراوية يريد تصعيد مكانة المال الى العرش والسلطة، ولهذا كانت هديته من أطباق الذهب تثير انتباه الحاكم، فيهم بمصاهرته . ومثله - شأن تجار ألف ليلة وليلة - لا يستدرج بسهولة، إذ (لايصح أن يكون صهر الملك تاجرا مثلي - الليلة ٤٣٢، ص ٦١٠)؛ وما يبدو تعللا خلوقا وتواضعا هو استدراج آخر للسلطة، على خلاف مداخل الآخرين ممن عرضوا أنفسهم للبطش فيكون جواب الملك أو الحاكم أو الخليفة (أنعمت عليك بذلك وبالوزارة). أي أن المال الوفير يساعد على تجسير الهوة ، شريطة أن يجري التعامل معه بحذر وحذق وإظهار للمعرفة والتعفف بقصد بلوغ السلطة والمشاركة فيها: ففي ألف ليلة وليلة لا يتوقف الطموح عند حد في مجتمع مليء بالمغريات. وليست حال علي المصري وحيدة في الف ليلة وليلة، فالمال الذي جاء به كنز الشمردل الى جودر يجعله بمصاف السلطان، بينما ينعم علاء الدين أبو الشامات بالمناصب، ويتنقل بعض التجار في الحظوة حسب ما يشتهيه الخلفاء: ومثل هذه المكافآت تتأسس في أنساق لم تكن غريبة على فضاءات الحياة التي تتأكد فيها مواصفات التكافل ورد الجميل: وعندما كان المستعصم سجينا في برج القصر حظى بعناية الحمال عبدالغني بن الدرنوس الذي أصبح براجا في أبراج الخليفة المستنصر، ومتقدم البراجين أيام المستعصم، ثم فضله على غيره حتى كان يتقدم على سواه في مجلسه ليحوز لاحقا على لقب (نجم الدين) وبينما اعتبر الطقطقي رد الجميل صحيحا، كان جمال الدين بن محمد الدستجرداني يستعيب (تسليط مثل ذلك الأحمق على أعراض الناس وأموالهم) [١] مضيفا ان رد الجميل يتم بـ(مكافأته.. بمال أو بمنزلة لا علاقة لها بأمور المملكة). ويقول الطقطقي (كان نظر جمال الدين في هذا المعنى أدق من نظري).

لكن العلاقة بين الخلافة وذوي العون تتأكد أكثر مع التجار والموسرين.

وكلما تعاظمت سلطة المال واتسعت تيسرت سبل العلاقة بينه وبين وسطاء الخلافة من الغلمان والجواري وأركان البلاد:

وعندما كانت الف ليلة وليلة تعرض مثلا لمحمد بن علي الجوهري ، أو لأبي الحسن الخراساني الجوهر ، أو لعلي المصري ممن اتسعت استثماراتهم فانها تستكمل العلاقة باستحسان الخليفة لما يجري ورضاه عن الموسرين اذا اجتمع عندهم العشق والظرف وسعة اليد وكثرة المال. ولهذا لم يستكثر الخليفة على الجوهري تقليده أياه، كما أن الخليفة المعتضد في الحكاية ذات الأصل التاريخي لم يستغرب من الخراساني الصيرفي بذله وجاهه ووجاهته ، فهؤلاء ليسوا مجرد تجار، ولهذا يمكن أن يصعد واحدهم الى المناصب المقربة للخلفاء. وما بدا كلاما مكرورا في الحكايات في تصعيد فلان التاجر الى مرتبة وزير لا يبدو هزلا في أجواء الحكايات، اذ أن فضاءاتها التاريخية والسياسية تتحرك في مثل هذه التقلبات: فابن الجصاص الحسين بن عبدالله الجوهري كان يقدر على انتشال الدولة من الافلاس، وينقل الصولي في الأوراق [٢] إن الخليفة الراضي نعى على عصره غياب أمثال ابن الجصاص ممن يلجأ إليهم عند الأزمات كالتي عصفت به سنة ٣٢٢هـ (٩٣٣م). وفي حكاية عبدالله البري (الليلة ٩٤٢، ص ٥١٩ ج ٢). يرى الملك وجاهة البري وما له ما يبرر له المصاهرة؛ واذا كان البري يستكثر الاستيزار وهو لا شأن له بالسياسة، يقول له الملك ان المصاهرة واشغال الحكم من شأنهما دفع غائلة الآخرين (المال يحتاج الى الجاه فأنا أدفع عنك تسلط الناس عليك في هذه الأيام.ولكن لربما عزلت أو مت أو تولى غيري فإنه يقتلك من أجل حب الدنيا والطمع).

واذا كانت بعض الحكايات تعرض للخلفاء وهم يعلنون أمام الملأ اعترافهم بجميل التاجر الفلاني أو بظرفه (أي لباقته لدخول مجتمع الخاصة) فإن واقع الحياة في الدولة العباسية مثلا كان يؤكد وجود مثل هذا الهوى لدى الخلفاء الذين أقدموا على الدنيا بحب باد، وبعد أن أخذ التجار يشاركون في البيعة للخلافة كما حصل عندما أشرك الرشيد أهل السوق في البيعة للمأمون، فإن المسافة بين المشاركة الأوسع ومن ثم ممارسة السلطة ليست شاسعة. وكلما اختلطت السياسة بالمال، واتجه أصحابها الى الجاه والبذخ ، بدا زواج المصلحة ضروريا ولازما بين السياسي والتاجر: وهكذا كان المعتصم يستوزر الفضل بن مروان، ومثله محمد عبدالملك الزيات وحامد بن العباس وعلي ابن عيسى وغيرهم، ويروي التنوخي في نشوار المحاضرة انه ما كان لحامد بن العباس أن يتقلد الوزارة عام ٩١٨م (٣٠٦هـ) لولا أنه ذو يسار عظيم. ولكن الحكايات تستبقي التحفظ على

محترفي التجارة، الذين يحسبون للدرهم ألف حساب، كما تقول الليالي: فهؤلاء غير ذوي اليسار والنعمة والظرف. ولمثل هذا التمييز يلجأ الجهشياري عندما يورد نصوصا تحذر من الخداع المقرون بالاتجار (انت رجل شريف وابن شريف وليست التجارة من شأنك). (٣)

ومن الخطأ النظر الى ما تورده الف ليلة وليلة من حكايات ذات أصول تاريخية على انها واحدة أو متشابهة:

فالخليفة المعتضد بالله في حكاية ابن حمدون التي تظهر في الف ليلة وليلة (ص ٥٤٤، ج٢، الليلة ٩٥٩) يسأل مضيفه بعدما رأى ما رأى عنده من جاه ووجاهة وثراء وحشم عما اذا كان من (الاشراف)، فيكون الجواب واضحا مليئا بالثقة، لا، أنا أبو الحسن الخراساني، الصيرفي، فالثقة التي يظهرها الجواب لها علاقة بمكانة الصيرفة في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري، فكما يروي الصابي وغيره كانت أيام المعتضد تشهد مشاركة أهل الحرف كالصاغة والخياطين والاساكفة والوراقين والنجارين وغيرهم في حشم الخليفة. ولم يكن أبو الحسن بعيدا عن الحكاية عما آل إليه أمر التجار والصيارفة والصاغة من حظوة ومكانة، خاصة وان هؤلاء كانوا يبحثون عن العلوم والآداب، يتثقفون بها سبيلا إن لم تكن لهم بها حاجة أو لديهم الولع بها ولهذا كان التجار الذين لم يأتوا المهنة احترافاً كلياً كالمرابين منهم ينشغلون أيضا بالمنادمة وقراءة الشعر وتعلم الظرف ومشاركة الظرفاء وتوخي صداقة الجواري من المحظيات. ويقول المقدسي في لطائف الظرائف (ما من تاجر ليس بفقيه) والمستثنى منهم (أهل الربا)؛ وهو ما يتكرر عند الجاحظ في الرسائل عندما تجري الاشارة الى ميلهم للأخذ من كل معرفة بطرف. (٤)

ومهما بدت بعض الحكايات تفيض في ذكر السلطان ووجاهته وعدله، الا أنها تحتفظ دائما بمواصفات مرتبية المجتمع البطريقي، أو ذلك الذي اكتسب هذه المرتبية بطرائق الاحتراف واضطر المجتمع الى الركون إليها والقبول بها: ولهذا كان غانم بن أيوب في حكايته مع قوت القلوب يطلع على ما هو مكتوب (على دكة لباسها) انها محظية الخليفة: فتخلى غانم عن عشقه ساعة، وأخذ ينام على فراش منفصل، (وكل شيء للسيد حرام على العبد). أما علاء الدين أبو الشامات فلم يدخل على الجارية قوت القلوب المهداة له من الخليفة، (الذي يصلح للمولى لا يصلح للخدام): وقد يلجأ الرواة الى اسقاط رغباتهم على الروي، فيصنعون بعض اللمسات التي تحقق لهم انفراجا نفسيا ما، شأن ذلك الذي يضعه الراوي على لسان كريم الصياد بعدما ارتدى الخليفة جبته في مهمته التنكرية تاركا ثوبيه من الحرير للصياد، فـ «جال القمل على جلد الخليفة فصار يقبض بيده اليمين والشمال من على رقبته ويرمي ثم قال يا صياد ويلك ما هذا القمل الكثير في هذه الجبة، فقال ياسيدي انه في هذه الساعة يؤلمك فإذا مضت عليك جمعة فإنك لا تحس به ولا تفكر فيه فضحك الخليفة..». أما الجوهري أو الحسن علي بن طاهر فإنه عندما يدرك أن(علي بن بكار) يقيم علاقة مع واحدة من محظيات الخليفة المقربات يقرر الرحيل بما له وأهله سرا الى البصرة: فالتقاطع مع البلاط والحاشية يقود الى الهلاك، يقول أبو الحسن لصاحبه (اعلم اني رجل معروف بكثرة المعاملات بين الرجال والنساء وأخشى أن ينكشف أمرها — علي بن بكار والجارية شمس النهار - فيكون ذلك سببا لهلاكي وأخذ مالي وهتك عيالي. ولهذا أضاف صاحبه (أخبرتني بخبر خطير يخاف من مثله العاقل الخبير). (٥)

ويجري التمييز بين البلاط والحاشية وبين التجار بوضوح كبير في الف ليلة وليلة؛ ومهما كثرت أموال هؤلاء الا أنهم يبقون بعيدين عن آداب الفئة المترفة أو عن مشاريعها: ولهذا فثمة فضاء في ألف ليلة يجري في تجسير العلاقة بين السوق والحاشية أو الخاصة، لكن هذا الفضاء لا يعني ضرورة التحاق التجار بالمقبولين في نطاق الخاصة فالجوهري في حكاية علي بن بكار مثلا سبيله في العلاقة مع شمس النهار. ومتى ما عرف انها محظية الخليفة تنحى عن جادتها. كما أن الجوهري يرق لدنيا ويتمادى في الاستجابة ما دامت هي الآمرة. أما المرجعية التي يجري الاستناد إليها في مثل هذا الأمر فهي مرتبية تنبني على أساس الآداب والانتماء لا المال، فثمة ارستقراطية وثمة فئة مترفهة، يتجاذبان على صعيد الأفراد لا على صعيد العلاقة المتأسسة. لهذا يكتب التوحيدي في الامتاع والمؤانسة ما يرضي الوزير قائلا:

«لا يوجد الأدب إلا عند الخاصة والسلطان ومدبريه، وأما أصحاب الأسواق فإنا لا نعدم من أحدهم خلقا دقيقا ودينا رقيقا، وحرصا مسرفا وأدبا مختلفا، ودناءة معلومة ومروءة معدومة وإلغاء اللفيف ومجاذبة على الطفيف، يبلغ أحدهم غاية المدح والذم في علق واحد في يوم واحد مع رجل واحد، إذا اشتراه منه أو باعه إياه، إن بايعك مرابحة وخبر بالأثمان، قوى الأيمان على البهتان.» (٦)

لكن التاجر هو (قناع) الخليفة المتنكر أيضا، فهو المغامر الموفور المال وكلما اجتمع الاثنان سهلت الحركة وطابت، ولهذا

غالبا ما يقود القناع الى تجسير المسافة بين التجارة والخلافة.

وتتحقق صورة الخلافة في عقول الآخرين، وفي عقول الرواة لهذا المعنى أيضا، من خلال مجموعة من الاعتبارات منها:

* السلطة الصارمة والقمعية.
* الامتلاك الكامل للدنيا.
* مزاولة اللذة ومكوناتها.
* تقديم العطايا والهبات.

ويبدو من الصورة المتقاربة بين حكايات الف ليلة وليلة وكتب التواريخ ان بني العباس انهمكوا في السلطان والدنيا انهماكاً كبيرا، فلهم شؤون ومباذل كثيرة، وهكذا كانت قصة محمد علي الجوهري «الليلة ٢٨٦،ص ٤٥٩ ج١» تعيد تشكيل اعتبارات الخلافة، كما كانت مألوفة حتى أن الرشيد كما يعرض له الراوي يقول (والله إن هذا الجالس لم يترك شيئا من شكل الخلافة) بوزرائه وندمائه وموكبه. فهو في الزورق معه المنادي المحذر الآمر بلسان السلطة بانتفاء الملك العام واستئنافه خاصة بعدما ظهرت رغبة السلطان ودانت. ولهذا لم يعد الدجلة نهرا عاما عندما جال فيه الزورق. أما القارب نفسه ففيه حملة مشاعل من (الذهب الأحمر) يقول الراوي: رأوا في مقدم الزورق رجلا بيده مشعل من الذهب الأحمر وهو يشعل فيه بالعود القاقلي وعلى ذلك قباء من الأطلس الأحمر وعلى كتفه مزركش أصفر وعلى رأسه شاش موصلي وعلى كتفه الآخرى مخلاة من الحرير الأخضر ملآنة بالعود القاقلي يوقد منها المشعل عوضا عن الحطب، ورأى رجلا آخر في مؤخر الزورق لابسا مثل لبسه وبيده مشعل مثل المشعل الذي معه ورأى في الزورق مئتي مملوك واقفين يمينا وشمالا ووجد كرسياً من الذهب الأحمر منصوبا وعليه شاب حسن جالس كالقمر وعليه خلعة سوداء بطرازات من الذهب الأصفر بين يديه انسان كأنه الوزير جعفر وعلى رأسه خادم واقف كأنه مسرور وبيده سيف مشهور ورأى عشرين نديماً.

أي أن مواصفات الثراء والحضور هي مكونات (الخلافة) عند العباسيين أيام ازدهار النعمة ورفاه المجتمع [7]، فأصبحت السلطة تترادف مع الذهب والندماء والوجاهة وطقوس الحضور الجلوس، فتعامل معها الروي بانسياب بالغ وكأنها أمر متعارف عليه، لكنها تظهر في السرد وكأنها بعض من (حلة الواقع) التي تسقط صفة التماثل والمشاكلة بين الواقع وبين الحكاية، وسواء كانت الحكايات تتطابق مع التاريخ أو تتباعد عنه، فإنها تحتمل المشاكلة معه كثيرا من خلال هذا الوصف.

وتعد (مرآة العرض) و(التمثيل) من بين أبرز سبل التشاكل في الكتابة وأكثرها قدرة على مد الجسر مع الواقع والتاريخ: فالخليفة يرى نفسه في غيره يستعرض الأمر والنهي والانفاق والغطرسة والملك واللذة والعطايا والهبات والندماء، كما يزاول السلطة يومياً.

ولما يقوله جحظة البرمكي (معجم الأدباء م ١، ج٢) في تمييز وضعه الأدنى عن غيره ما يشير الى هذه المرتبية ومواصفاتها:

الحمد لله ليس لي كاتب
ولا على باب منزلي حاجب
ولا حمار إذا عزمت على
ركوبه، قيل :جحظة راكب
ولا قميص يكون لي بدلاً
مخافة من قميصي الذاهب

وعند نزول المراقبين (الرشيد وصحبه) من المركب، دخلوا من باب السر الى البستان، ومنه كان ما يلي:

«فلما وصلوا الى البساتين رأوا زربية فرسا عليها الزورق واذا بغلمان واقفين ومعهم بغلة مسرجة ملجمة فطلع الخليفة الثاني وركب البغلة.. وسار بين الندماء».

ولا يسمح الخليفة بحضور مجلسه الا لمن يقدم المتعة والفرجة، كالنديم والقينة ويحق للغريب ذلك عندما يرى الخليفة فيه ما يسره، ولهذا كان الجوهري يسمح بذلك أيضا لكنه يغتاظ من التشاور، فصاح بهما (بالرشيد وجعفر وهما بلباس التجار): المشاورة عربدة. وبدأت بعد ذلك طقوس اللذة وكلما ضرب الجوهري بقضيب على مدورة، (واذا بباب فتح وخرج منه خادم يحمل كرسيا من العاج مصفحا بالذهب الوهاج وخلفه جارية بارعة في الحسن والجمال والبهاء والكمال فنصب الخادم الكرسي).

والطقوس الخاصة بالغناء تتكرر في الليالي، في حكاية علي بكار وشمس النهار، كما هو الأمر في الحمال وثلاث بنات، أو كما هو الأمر في نوبة زوج علاء الدين ابي الشامات، أو في مقصورة بستان الخليفة بين علي نور الدين وأنيس الجليس. [8]

وتمتد طقوس الغناء والرقص امتدادا واسعاً في فضاءات الزمان والمكان، وتتشاكل كثيرا مع ما يجيء في الأغاني لابي الفرج، كما تتكرر أبيات الشعر وطرائق الغناء لدرجة تتماهى فيها الطقوس وتتداخل الحكاية بما هو تأريخي، فالخليفة هناك دائما يبحث عن (نوبة عظيمة)، فعملت لهم زوجة (نوبة على العود ترقص الحجر الجلمود فباتوا في هناء وسرور ومسامرة

الى أن طلع الصباح)، لكن طقوس الغناء في مقصورة الخليفة الثاني لها امتدادها في الفضاء البغدادي العباسي، فأهل بغداد (يقولون الشراب بلا سماع ربما أورث الصداع) والسماع يقترن بالجواري والقيان والاماء الشواعر الذين كانوا يشكلون وضعا خاصا في حياة البلاط والموسرين: فثمة وقائع وتبعات ومعرفة وتلقين ومنافسة وتضحية ومكيدة داخل هذه الأجواء التي تكاد تكون الجانب (الانحطاطي) لحضارة نضجت بسرعة لدرجة التفسخ والانهيار؛ فالقينة ينبغي أن تكون جميلة جسداً وصوتاً، (كالشمس الضاحية في السماء الصاحية)، لها معرفة بالعود (فوضعته في حجرها وانحنت عليه انحناء الوالدة على ولدها وغنت عليه.. وقلبت أربعا وعشرين طريقة ... ثم عادت الى طريقتها الأولى) [٩]، فتنشد ما يطرب ويثير الجسد، وتكون استجابة (المستقبل) جسدية هي الأخرى، كشق الثوب والصراخ، وتأتي بعدها الثانية والثالثة... الخ.

أما انتهاء هذا التجسير فيتم في حالة الوعي الكلي بالسلطة عند ذلك تختفي الرغبة في الموسيقى والغناء والحكي وتحل أخرى بديلة لا يسع الندماء والمغنون الا الانصياع لها. اذ تفرض التركيبة المرتبية للمجتمع البطريقي أنماطاً سلوكية معينة، والتزامات محددة،وعلى الرغم من أن (الندماء) الذين يلجأ إليهم خلفاء بني العباس طلبا للذة والمسامرة والظرف يعدون من الحاشية بهذا الشكل أو ذاك، إلا أنهم يتهيبون من تجاوز الحدود، عارفين بأن المزاج الحاد للخلفاء الذي توجده السلطة غير المحدودة والسيطرة على المال العام وقد يقود الى مقتلهم أو تعذيبهم وهو ما تكرر كثيرا. وهكذا فبينما كانت الجارية الشاعرة فضل تمر على شاعر الترف والخلاعة سعيد بن حميد اعتذرت عن المكوث عنده وهو المتيم بها لبعض الوقت وقالت:

قد جاءني وحياتك رسول الخليفة، وليس يمكنني الجلوس عندك، وكرهت أن أمر ببابك ولا أراك.

فكان جوابه شعرا على البديهة:

قرب ولم نرج اللقاء ولا نرى
لنا حيلة يدنيك منا احتيالها
فأصبحت كالشمس المنيرة ضوؤها
قريب ولكن أين منا منالها؟ [١٠]

فكلما كان البلاط هو الممتد الى الآخرين، ضاقت الحياة، وقلت الفرصة، وصعب المنال، وتعقدت الآمال والعواطف ومثل هذه المخاوف من قبل الجارية ومثلها مخاوف سعيد بن حميد لها رصيدها التاريخي كما تدلل قضية عنان جارية النطافي التاجر مثلا:

وعلى الرغم من أن المؤرخين يعرضون لقضية قلق أصحاب المال والموسرين خشية ضياع نسائهم ونفاد أموالهم وكأنها قضية محض (اقتصادية)، كما يفعل ابن عبد ربه مثلا [١١]، الا أن المعلومات الأخرى التي ترد على صفحات سابقة أو تالية توضح أيضا الأسباب الأخرى لمثل هذا الخوف من الضياع وفقدان الثروات واذ ينعم هؤلاء بحياة باذخة في قصور فخمة ومفروشة، وبمباهج الطعام والغناء والجواري والمنادمة، يشتد مثل هذا القلق، وتصبح الحاجة ماسة الى مد الجسور مع السلطة، وهكذا تأتي الف ليلة وليلة لتختصر هذه المسافة في التفسير بهدوء عابث ما دامت تعوزها صنعة المناطقة والمحللين والمفسرين، ففي حكاية أبي قير وأبي صير يقول القبطان لأبي صير (كل ذي نعمة محسود ـــ الليلة ٩٣٨، ص ٥١٣)، بينما تحذر أم الصيرفي الخراساني أبا الحسن من انشغاله بمحظية المتوكل (اياك ان تتعرض لها فتهلك ـــ الليلة ٩٦١، ص ٥٤٦). لكنه مدفوع بالعشق لذاته من جانب وحريص على بلوغ السلطان من أجل ذلك أيضا: ولهذا تقول الحكاية ان المتوكل سأل شجرة الدر (كيف تختارين عليَّ بعض أولاد التجار)، لكنها اعتذرت له بـ (العشق)؛ اذ يقول له الخراساني (حملني على ذلك جهلي والصبابة والاقبال على عفوك وكرمك)، فما دام التاجر ظريفا وعارفا بقدره ومقبلا على عفو الخلافة سهلت أموره وتيسرت وجيء به طبعا الى السلطة، وبعكسه فالمغامرة مهلكة والمصادرة متوقعة، (الليلة ٩٦٣، ج٢، ص ٥٥٠).

وعندما يتعلل التاجر بالعشق والظرف فإنه يتخلى ظاهرا في الأقل عن موقعه الاجتماعي ليذهب الى آخر، هو امتياز الظريف والعاشق. واذ تتيح (المرونة الاجتماعية) مثل هذا الامتياز لم يبد الاستغراب على الخليفة. اذ يقول الوشاء أبو الطيب محمود بن اسحق في الظرف (ربما تكلفه قوم ليس من أهله فظرف وعاناه فلطف) [١٢]. كما أن العشق له مرجعيته وتقدم مثل هذه المرجعية التبرير، فالعاشق معذور عند بني العباس، وهو في هذا لم يعد من أهل السوق الذين أخرجهم أبو جعفر المنصور من مدينته المدورة مخلين إياها للشرط والحرس. [١٣]

وحكاية الشاب البغدادي مع قهرمانة السيدة شغب أم المقتدر التي أوردتها الليلة ٢٧ ص ٨٤ في الحكاية على أنها زبيدة، تمتلك في تكييفاتها وأصولها متنا واسعا مليئا بالقرائن والأوصاف: لكن هذه القرائن لا تعرض فقط لمسعى الجواري للزواج والاستقرار، ولا لطبيعة القصور ودواخلها وأنظمتها

فحسب، وانما تعرض أساسا لذلك التجسير بين السوق والبلاط؛ فرغبة الجارية في بلوغ الزواج من شاب يمتلك المال والجمال والأدب هي ما ترتضي به السيدة شغب، والجارية لا ترى من يقدر على الايفاء بالتزامات طموحاتها غير التاجر ما دام البلاط صعب المنال من جراء المرتبية فيه التي لم تختف رغم ذيوع التسري بالاماء.

أما التاجر فهو وريث مال أبيه ووصاياه ضد الاسراف، لكنه وجد نفسه مأخوذا بحب الجارية، فضاعت أمواله في مشترياته لسد طلباتها التي لم تدفع عنها بعد. أي أن التاجر الشاب لم يزل بعد حديث العهد على التجارة، مأخوذاً بالعشق، غير عابيء بالمخاطرة، وبعد ما تأخرت الجارية في السداد، كثرت ديونه وباع ما لديه وأوشك على الافلاس والدمار، ودخلته الريبة في وجود احتيال عليه. أي أن هذا النمط من التجار هو المجازف من أجل العشق على خلاف التجار المتمرسين في حكاية علي شار الذين فروا الى البصرة بعدما عرفوا بعلاقته بجارية الخليفة، ومثل هذا التاجر مسموح به. يتواضع من أجل الفوز بالعشيقة التي يتمناها ويضحي بماله لأجلها. وهو لم يحترف بعد المجازفة، ولهذا بقي شخصية (حكائية)، متقلبة قلقة، منادمة،، تلوم نفسها عند الشدائد، ولهذا يقول في مجرى الحكي المتدفق عندما وضعوه في الصندوق لتهريبه الى داخل القصر لكي تراه أم الخليفة وتوافق عليه: (قتلت نفسي لشهوة)، وتنهمر كلمات الملامة والتشجيع الذاتي والنذور في مثل هذا المأزق، كما يتدفق السرد غير عابيء بـ(المستفضح) في القول والسلوك؛ فهو في الموقف الخطير يبول خوفا (وبلت فزعا، فجرى البول من خلل الصندوق). والجارية لم تستغرب ذلك، وانما أفادت منه في خداع رئيس الخدم، فالتاجر الشاب ليس فارسا، والذي يقبل بالصناديق وسيطا لبلوغ القصر محب من نوع آخر، العشيق الذي ظهر في أيام الرخاء وسعة النعمة وتعاظم الشهوة والدلال والظرف. ولهذا صادقت السيدة شغب عليه (فتأملتني وقالت: ما اخترت يا فلانة إلا حسن الوجه والأدب) فشكله لا فروسيته وظرفه لا قتاله هما المقياسان اللذان يتيحان للتاجر الشاب تجسير المسافة مع محظيات القصر، والتاجر في هذا الأمر سلبي، فالأخرى هي التي اختارته (ما اخترت يا فلانة الا...)، ولهذا فإنه رغم حسن وضعه التالي لم يهجر التجارة، ففيها مستقبله مادام قادرا عليها ضعيفاً في غيرها، وبضمنها اختيار الزوجة:

أخبرنا أبو بكر محمد بن عبدالباقي البزاز، عن أبي قاسم علي بن عبدالمحسن التنوخي، عن أبيه، قال: حدثني أبوالفرج أحمد بن عثمان بن إبراهيم الفقيه المعروف بابن النرسي، قال كنت جالسا بحضرة أبي وأنا حدث وعنده جماعة، فحدثني حديث وصول النعم الى الناس بالألوان الطريفة، وكان ممن حضر صديق لأبي فسمعته يحدث أبي، قال: حضرت عند صديق لي من التجار كان يحزر بمائة ألف دينار في دعوة، وكان حسن المروءة، فقدم مائدته وعليها ديكبريكة، فلم يأكل منها فامتنعنا، فقال: كلوا فإني أتأذى بأكل هذا اللون، فقلنا: نساعدك على تركه، قال: بل أساعدكم على الأكل واحتمل الأذى، فأكل فلما أراد غسل يديه أطال، فعددت عليه أنه قد غسلها أربعين مرة، فقلت: يا هذا وسوست؟ فقال: هذه الأذية التي فرقت/ منها فقلت: وما سببها؟ ٤٧٢/ب فامتنع من ذكره، فألححت عليه، فقال: مات أبي وسني عشرون سنة، وخلف لي نعمة صغيرة، ورأس مال ومتاعا في دكانه، وكان خلقانيا في الكرخ، فقال لي لما حضرته الوفاة: يا بني أنه لا وارث لي غيرك ولا دين على ولا مظلمة فإذا أنا مت فأحسن جهازي وتصدق عني بكذا وكذا، وأخرج عن حجة بكذا وكذا، وقال وبارك الله لك في الباقي، ولكن احفظ وصيتي. فقلت: قل؛ فقال: لا تسرف في مالك فتحتاج إلى ما في أيدي الناس ولا تجده، واعلم أن القليل مع الإصلاح كثير، والكثير مع الفساد قليل، فالزم السوق وكن أول من يدخلها وآخر من يخرج منها، وإن استطعت أن تدخلها سحراً بليل فافعل فإنك تستفيد بذلك فوائد تكشفها لك الأيام. ومات، وأنفذت وصيته وعملت بما أشار به، وكنت أدخل السوق سحراً وأخرج منها عشاء، فلا أعدم من يجيئني من يطلب كفناً فلا يجد من قد فتح غيري فأحكم عليه ومن يبيع شيئا والسوق لم تقم فأبيعه له وأشياء من الفوائد، ومضى على لزومه السوق سنة وكسر، فصار لي بذلك جاه عند أهلها، وعرفوا استقامتي فأكرموني، فبينا أنا جالس يوما ولم يتكامل السوق إذا بامرأة راكبة حماراً مصرياً وعلى كفله منديل دبيقي وخادم، وهي بزي القهرمانة فبلغت آخر السوق، ثم رجعت فنزلت عندي، فقمت إليها وأكرمتها، وقلت: ما تأمرين؟ وتأملتها فإذا بامرأة لم أر قبلها ولا بعدها الى الآن أحسن منها في كل شيء، فقالت: أريد كذا ثيابا طلبتها، فسمعت نغما ورأيت شكلا قتلني وعشقتها في الحال أشد العشق، فقلت:

أصبري حتى يخرج الناس فآخذ لك ذلك فليس عندي إلا القليل مما يصلح لك، فأخرجت الذي عندي وجلست تحادثني والسكاكين في فؤادي من عشقها وكشفت عن أنامل رأيتها كالطلع، ووجه كدارة القمر، فقمت لئلا يزيد علي الأمر، فأخذت لها من السوق ما ارادت وكان ثمنه مع مالي نحو خمسمائة دينار، فأخذته وركبت ولم تعطني شيئا وذهب عني لما تداخلني

من حبها أن أمنعها من المتاع إلا با لمال وأستدل على منزلها ومن دار من هي، فحين غابت عني وقع لي أنها محتالة، وأن ذلك سبب فقري فتحيرت في أمري وقامت قيامتي وكتمت خبري لئلا افتضح بما للناس عليّ، وعملت على بيع ما في يدي من المتاع وإضافته الى ما عندي من الدراهم ودفع أموال الناس إليهم ولزوم البيت والاقتصار على غلة العقار الذي ورثته عن أبي، ووطنت نفسي على المحنة، وأخذت أشرع في ذلك مدة أسبوع، وإذا هي قد نزلت عندي، فحين رأيتها أنسيت جميع ما جرى علي وقمت إليها، فقالت: يا فتى تأخرنا عنك لشغل عرض لنا، وما شككنا في أنك لم تشك أننا احتلنا عليك؛ فقلت: قد رفع الله قدرك عن هذا، فقالت: هات التخت من الطيار، فاحضرته فأخرجت دنانير عتقا فوفتني المال بأسره، وأخرجت تذكرة بأشياء آخر فأنفذت الى التجار أموالهم، وطلبت منهم ما أرادت، وحصلت أنا في الوسط ربحا جيدا، وأحضر التجار الثياب فقمت وثمنتها معهم لنفسي، ثم بعتها عليها بربح وأنا في خلال ذلك أنظر إليها نظر تألف من حبها، وهي تنظر الي نظر من قد فطن بذلك ولم تنكره، فهممت بخطابها ولم أقدم فاجتمع المتاع وكان ثمنها ألف دينار، فأخذته وركبت ولم أسألها عن موضعها، فلما غابت عني، قلت: هذا الآن هو الحيلة المحكمة، أعطتني (خمسة آلاف درهم) وأخذت ألف دينار، وليس إلا بيع عقاري الآن والحصول على الفقر المدقع، ثم سمحت نفسي برؤيتها مع الفقر وتطاولت غيبتها نحو شهر، وألح التجار عليّ المطالبة فعرضت عقاري على البيع ولازمني بعض التجار، فوزنت جميع ما كنت أملكه ورقا وعينا، فأنا كذلك إذ نزلت عندي، فزال عني جميع ما كنت فيه برؤيتها فاستدعت الطيار والتخت فوزنت المال ورمت إلي تذكرة يزيد ما فيها على ألفي دينار بكثير، فتشاغلت بإحضار التجار ودفع أموالهم إليهم وأخذ المتاع منهم، وطال الحديث بيننا، فقالت: يا فتى لك زوجة؟ فقلت: لا والله ما عرفت امرأة قط، وأطمعني ذلك فيها، وقلت: هذا وقت خطابها والإمساك عنها عجز، ولعلها تعود أو لا تعود وأردت كلامها فهبتها وقمت كأني أحث التجار على جمع المتاع، وأخذت يد الخادم وأخرجت له دنانير وسألته أن يأخذها ويقضي لي حاجة.

فقال: أفعل وأبلغ لك محبتك، ولا آخذ شيئا، فقصصت عليه قصتي وسألته توسط الأمر بيني وبينها، فضحك وقال: إنها لك أعشق منك لها، والله ما بها حاجة الى أكثر هذا الذي تشتريه، وإنما تجيئك محبة لك وتطريقا الى مطاولتك فخاطبها بظرف ودعني فإني أفرغ لك من الأمر، فجسرني بذلك عليها فخاطبتها. وكشفت لها عشقي ومحبتي، وبكيت فضحكت وتقبلت ذلك أحسن تقبل، وقالت: الخادم يجيئك برسالتي، ونهضت ولم تأخذ شيئا من المتاع فرددته على الناس وقد حصل لي مما اشترته أولا وثانيا ألوف دراهم ربحا، ولم يحملني النوم تلك الليلة شوقا إليها وخوفا من انقطاع السبب، فلما كان بعد أيام جاءني الخادم فأكرمته وسألته عن خبرها، فقال: هي والله عليلة من شوقها إليك، فقلت: اشرح لي أمرها؟ فقال: هذه مملوكة السيدة (أم المقتدر، وهي من أخص جواريها بها واشتهت رؤية الناس والدخول والخروج، فتوصلت حتى جعلتها قهرمانة، وقد والله حدثت السيدة بحديثك) وبكت بين يديها، وسألتها أن تزوجها منك فقالت السيدة: لا أفعل أو أرى هذا الرجل، فإن كان يستأهلك وإلا لم أدعك ورأيك، ويحتاج في إدخالك الدار بحيلة، فإن تمت وصلت بها إلى تزويجها وإن انكشفت ضربت عنقك في هذا، وقد نفذتني إليك في هذه الرسالة وقالت لك: إن صبرت على هذا وإلا فلا طريق لك والله إلي ولا لي إليك بعدها.

فحملني ما في نفسي أن قلت: أصبر، فقال : إذا كان الليل فاعبر الى المخرم فادخل الى المسجد وبت فيه، ففعلت، فلما كان السحر إذا أنا بطيار قد قدم وخدم قد رقوا صناديق فرغ فحطوها في المسجد وانصرفوا، وخرجت الجارية فصعدت الى المسجد ومعها الخادم الذي أعرفه، فجلست وفرقت باقي الخدم في حوائج، واستدعتني فقبلتني وعانقتني طويلا، ولم أكن نلت ذلك منها قبله، ثم أجلسني في بعض الصناديق وقفلته، وطلعت الشمس وجاء الخدم بثياب وحوائج من المواضع التي كان أنفذتهم إليها، فجعلت ذلك بحضرتهم في باقي الصناديق وقفلتها وحملتها الى الطيار وانحدروا، فلما حصلت فيه ندمت وقلت: قتلت نفسي لشهوة وأقبلت ألومها تارة وأشجعها أخرى وأنذر النذور على خلاصي ، وأوطن نفسي مرة على القتل الى أن بلغنا الدار، وحمل الخدم الصناديق، وحمل صندوق الخادم الذي يعرف الحديث، وبادرتْ بصندوق أمام الصناديق وهي معه والخدم يحملون الباقي ويلحقونها، فكل ما جازت بطبقة من الخدم والبوابين قالوا نريد نفتش الصندوق فتصيح عليهم، وتقول: متى جرى الرسم معي بهذا؟ فيمسكون وروحي في السياق الى أن انتهت الى خادم خاطبته هي بالأستاذ، فعلمت أنه أجل الخدم فقال: لابد من تفتيش الصندوق الذي معك، فخاطبته بلين وذل، فلم يجبها وعلمت أنها ما ذلت له ولها حيلة وأغمي علي، وأنزل الصندوق للفتح، فذهب على أمري وبلت فزعا، فجرى البول من خلل الصندوق، فصاحت: يا أستاذ، أهلكت علينا متاعنا بخمسة آلاف دينار/ في الصندوق ثياب مصبغات

وماء، ورد قد انقلب على الثياب والساعة تختلط ألوانها وهي هلاكي مع السيدة فقال لها: خذي الصندوق الى لعنة الله، أنت وهو ومري، فصاحت بالخدم احملوه.

وأدخلت الدار فرجعت الى روحي، فبينما نحن نمشي إذ قالت: ويلاه، الخليفة والله فجاءني أعظم من الأول، وسمعت كلام خدم وجوار وهو يقول من بينهم ويلك يا فلانة ايش في صندوقك؟ أريني هو، فقالت ثياب لستي يا مولاي والساعة أفتحه بين يديها وتراه، وقالت للخدم أسرعوا ويلكم، فأسرعوا وأدخلتني الى حجرة وفتحت عني وقالت: أصعد هذه الدرجة الى الغرف واجلس فيها، وفتحت بالعجلة صندوقا آخر فنقلت بعض ما كان فيه الى الصندوق الذي كنت فيه وقفلت الجميع، وجاء المقتدر وقال: افتحي، ففتحته فلم ير منه شيئا وخرج، فصعدت الي وجعلت ترشفني وتقبلني، فعشت ونسيت ما جرى، وتركتني، وقفلت باب الحجرة يومها، ثم جاءتني ليلا فأطعمتني وسقتني وانصرفت، فلما كان من غد جاءتني، فقالت: السيدة الساعة تجيء فانظر كيف تخاطبها. ثم عادت بعد ساعة مع السيدة،فقالت: انزل، فنزلت فإذا بالسيدة جالسةٌ على كرسي وليس معها إلا وصيفتان وصاحبتي، فقبلت الأرض وقمت بين يديها، فقالت اجلس، فقلت: أنا عبد السيدة وخادمها وليس من محلي أن أجلس بحضرتها، فتأملتني وقالت: ما اخترت يا فلانة إلا حسن الوجه والأدب.

ونهضت فجاءتني صاحبتي بعد ساعة وقالت: أبشر فقد أذنت لي والله في تزويجك، وما بقي الآن عقبة إلا الخروج، فقلت يسلم الله فلما كان من الغد حملتني في الصندوق فخرجت كما دخلت مخاطرة أخرى وفزع نالني، ونزلت في المسجد ورجعت الى منزلي فتصدقت وحمدت الله على السلامة، فلما كان بعد أيام جاءني الخادم ومعه كيس فيه ثلاثة آلاف دينار عينا، وقال أمرتني ستي بإنفاذ هذا إليك من مالها، وقالت: تشتري به ثيابا ومركوبا وخدما، وتصلح به ظاهرك وتعال يوم الموكب الى باب العامة وقف حتى تطلب، فقد وافق الخليفة أن أتزوجك بحضرته، فأجبت عن رقعة كانت معه، وأخذت المال واشتريت ما قالوا بيسير منه، وبقي الأكثر عندي، وركبت الى باب العامة في يوم الموكب بزي حسن وجاء الناس فدخلوا الى الخليفة، ووقفت الى أن استدعيت، فدخلت فاذا أنا بالمقتدر جالس والقواد والقضاة والهاشميون، فهبت المجلس وعلمت كيف أسلم وأقف، ففعلت فتقدم المقتدر الي بعض القضاة الحاضرين فخطب لي وزوجتي، وخرجت من حضرته، فلما صرت في بعض الدهاليز قريبا من الباب عدل بي الى دار عظيمة مفروشة بأنواع الفرش الفاخرة، وفيها من الآلات والخدم والأمتعة والقماش كل شيء لم أر مثله قط، فأجلست فيها وتركت وحدي وانصرف من أدخلني، فجلست يومي لا أرى من أعرفه، ولم أبرح من موضعي إلا الى الصلاة، وخدم يدخلون ويخرجون، وطعام ينقل، وهم يقولون: الليلة تزف فلانة - باسم صاحبتي الى زوجها البزاز فلا أصدق فرحا فلما جاء الليل أثر في الجوع، وقفلت الأبواب ويئست من الجارية فقمت أطوف الدار، فوقفت على المطبخ ووجدت الطباخين جلوسا، فاستطعمتهم فلم يعرفوني، وقدرني بعض الوكلاء، فقدموا الي هذا اللون من الطبيخ مع رغيفين فأكلتهما وغسلت يدي بأشنان كان في المطبخ وقدرت أنها قد نقيت، وعدت الى مكاني، فلما جن الليل إذا طبول وزمور وأصوات عظيمة، واذا بالأبواب قد فتحت وصاحبتي قد أهديت الي، وجاءوا بها فجلوها علي وأنا أقدر أن ذلك في النوم فرحا، وتركت معي في المجلس وتفرق الناس.

فلما خلونا تقدمت إليها فقبلتها وقبلتني فشمت لحيتي فرفستني فرمت بي عن المنصة، وقالت: أنكرت أن تفلح يا عامي يا سفلة، وقامت لتخرج، فقمت وعلقت بها وقبلت الأرض ورجليها، وقلت: عرفيني ذنبي واعملي بعده ما شئت، فقالت: ويحك أكلت فلم تغسل يدك، فقصصت عليها قصتي، فلما بلغت الى آخرها قلت علي وعلي فحلفت بطلاقها وطلاق كل امرأة أتزوجها، وصدقة مالي وجميع ما أملكه والحج ماشيا على قدمي، والكفر بالله، وكل ما يحلف المسلمون به لا أكلت بعدها ديكيريكة إلا غسلت يدي أربعين مرة، فأشفقت وتبسمت وصاحت يا جواري، فجاء مقدار عشر جوار ووصائف، وقالت: هاتوا شيئا نأكل، فقدمت ألوان طريفة وطعام من أطعمة الخلفاء، فأكلنا وغسلنا أيدينا ومضى الوصائف، ثم قمنا الى الفراش فدخلت بها وبت بليلة من ليالي الخلفاء، ولم نفترق أسبوعا، وكانت يوم الأسبوع وليمة هائلة اجتمع فيها الجواري، فلما كان من غد قالت: ان دار الخلافة لا تحتمل المقام فيها أكثر من هذا فلولا أنه استؤذن فأذن بعد جهد لما تم لنا هذا لأنه شيء لم يفعل قبل هذا مع جارية غيري لمحبة سيدتي لي، وجميع ما تراه فهو هبة من السيدة لي، وقد أعطتني خمسين ألف دينار من عين وورق وجوهر ودنانير وذخائر لي خارج القصر كثيرة من كل لون، وجميعها لك فاخرج الى منزلك وخذ معك مالا واشتر دارا سرية واسعة الصحن فيها بستان كبير كثير الشجر فاخر الموقع وتحول إليها وعرفني لأنقل هذا كله إليك، فإذا حصل عندك جئتك، وسلمت إلي عشرة آلاف دينار عينا فحملها الخادم معي فابتعت الدار وكتبت إليها بالخبر، فحملت الى تلك النعم

بأسرها فجميع مـا أنا فيـه منها، فأقامت عنـدي كذا وكـذا سنة أعيش معهـا عيش الخلفاء ولم أدع مع ذلك التجـارة، فزاد مـالي، وعظمت منزلتي، وأثرت حـالي وولدت لي هؤلاء الفتيان، وأومأ الى أولاده، ثم مـــاتت رحمهـــا الله تعـالى وبقـي علي من مضرة الديكيريكة حاضرا ما شاهدته. (١٤)

ومتى ما أعيـدت قراءة النصـوص المعنية بـالتجار في ألف ليلـة وليلة، وبخـاصـة في حكـايات ابي الحسن مع علي بن بكـار وشمس النهـار (الليلة ١٥٢، ص ٣٢٩) ومحمـد علي الجوهري (٢٨٦، ص٤٥٩)، ومحمـد الكسلان وجـوهـرة السيدة زبيـدة (ليلة ٣٠١، ص ٤٧٣)، لظهـرت أيضا حـالة تبـاعد بين التـاجر والخلافـة، وهي حـالـة تنبنـي على أسـاس العـلاقـة بين المال والسلطـة ، الملكيـة والـوجـاهـة، والخوف والحاجـة، الـرغبـة والمستحيل: وشأن الثنـائيات العـديدة في الحكـايات فإن تـوتر الأحـداث يتأتى من الانشـداد بين قطبين، فـالتـاجـر يتـوق الى القصر، والقصر يغريه المال الموجود، والأول يخشـى ضياع ماله وحاله ، والثاني يمسك بـالسوط للكبح و التحريم والمصادرة في غياب القـانون، فإذا رغبت السيـدة في الجوهرة كان على التـاجر الموافقة ، واذا أراد الـرشيد جـارية النطـافي فلابـد من ذلك، واذا أرادت دنيا طـرد الجوهري حصل لها ذلك، وأبـو الحسن يدرك أن تجاوز الخط الأحمر خطـر ما بعـده خطر ولهذا يفـر بعيالـه ومـاله. وغـالبا مـا يقترن الخوف بأشخاص معينين بـالرشيد والمتوكل وبمحمد بن سليمان الزيني، بينما تختفي حالة الخوف مع المأمون وشقيقه أبي عيسى (مكاتبة مع جارية علي بن هشام مثلا في الليلة ٤١٣، ص ٥٩٤)، أو مع البرامكة وخـالد بن عبدالله القسري. وعلى الـرغم من أن بعـض مـا يخص المنصـور وغيره أسقط على الـرشيد، الا أن منـاخ الليالي يفضي دائما الى مثل هـذا الانشـداد بين الخوف والمتعـة كلما كـان الأمـر يتعلق بـرغبـة السلطـان في امتلاك مـا لدى التـاجر: وغـالبا مـا يخشى الأخير المفـاجآت ، لكنـه يبقى منشدا الى مجالس الجاه، وهكـذا يصبح مادة للحكاية، كما هو عليه في الواقع وما يورده كشاجم (١٥) في أدب النديم عن الجوهـري نديم اسحق بن ابراهيم أيـام المتوكل انما يعيد تأكيـد المواصفات الأساس لفضاء حكـايات التجار في ألف ليلـة وليلة. فـالتـاجـر صديق لاسحـاق، كما أنه من (جلـة التجار ووجوههم)، ولهذا عظمت منزلته (ولم يكن أحد يتجاوزه في الحظـوة) : لكنـه فوجـيء بصديقـه أمير بغـداد البـاحث عن الاسرار اسحق بن ابـراهيم يـدعـو الجلادين والسيـــاط آمـرا بتجريـد الرجـل، واضعا اياه بين (العقـابين) حتى لحقـه خوف عظيم، سـائلا دون نتيجة عن ذنبه. وبعـد أن لحقه (من الـرعب والهيبة ما أنساه الدالة والندام) والماضي كله قال له:

فص عنـدك من حالـه وقصته كيت وكيت. قـال: أحضره ، فليأمر الأمير باطلاقي حتى آتى به. قال: لا سبيل الى ذلك.

فـدعـا بـدواة وقرطـاس وكتب وهـو في الحال الى ثقتـه في منزله، وتقـدم إليه بالتوجيه بـالفص فاحضره وجعله اسحق في منديلي وختم عليـه وانفذه ، ثم قـام بنفسه الى الـرجل فتولى حل وثاقه بيده وأعتقه. وخلع عليه فاخر من كسوته .

وقال: لم يكن في حق السلطان الا مـا رأيت، ولو لم أفعل ما فعلتـه لما أمنت دالتك ولا كنت أراك تخرج مثل هـــذه العقـدة النفسية.

أي أن الأمير تصرف غير مكتف بما يقدر عليه من مصادرة خشية ان ينتهي الرجل الى الموت اذا ما تردد في الاستجابة لرغبة المتوكل؛ كما أن (أمر المتوكل باحضـار الرجل ومطالبته بالفص ومناظـرته بـالثمن) يعني البدء بممارسـة الارهاب ضـد الرجل (الأمر والاحضـار والمطالبـة)؛ كما أن الرغبـة في (الفص) تعني تغييب الآخرين، فما يمتلكونه يمكن أن يضيع بين لحظة وأخرى لأنه (فص كبير جليل القدر منقطع الشبيه):

وضاعت هيبة التاجر وعـزته ووجاهته لضمان تنفيذ رغبة المتوكل أولا، بما يعني أنها رغبة قاطعة جـازمة كالقدر لا تتوقف عنـد حد، وهي لهذا السبب تبقى الفئات الأخرى قلقـة متوتـرة حـذرة ، تبـالغ في الترف كما تبـالغ في الكـرم، في البـذخ كما في التكافل؛ بينما تبقى السلطـة غامضة غـريبة وشديدة العـزلة في مثل هـذه الحال، ومـا يبـدو لقـاريء الحكـايـات خـارج هـذه الفضـاءات أخيلة وأوهـام يعـاد تأسيسـه وتشكيله واقعـا من خلال مثل هذه المقـارنات بين الواقعة التاريخيـة وبين الحكاية، فلابد لمحمد الكسلان أن يأتي بالجوهرة الى السيدة زبيدة، ولابد لأبي الحسن أن يهجر بغداد، ولابد من أن يستمع علاء الدين الى نصيحة أحمد الرتق، فـالقدر ضاربا بـدون رحمة قد يتجسد في مثل هذه النزوات.

ولا يتكرر الخوف مـن المصادرة والتهجير اعتباطـا في الف ليلة وليلة: فالحكـايات تمتـد في فضاءات جغـرافية وتـاريخية وسيـاسية متقلبـة منذ القـرن الثـاني الهجري، وبينما تستقـر الأوضاع لمراحـل تزدهـر فيها التجارة وتنمـو وتتكاثـر، وتتجنب السلطة داخلها عناصر الاضطراب،تولـدها حالات الرفاه والجاه، فـالبحث المستفيض والطمـوح غير المحـدود في الاستئثـار بكل شيء، ما دامت السلطـة توحي للمتمتع بها بأنها تمنحه مـا يحلو له، كأنها فص مسحـور وبساط طـائر، قنديل موعـود وحصان سحـري: ولهذا كان لا يتـورع عندما يركبـه الطيش ولا يحد منه

العقل الى مصادرة أموال الآخرين، وهو ما يخاف منه علي بن طاهر التاجر في قصة علي بن بكار (الليلة ١٥٣، ص ٣٢٠) مثلا، بينما تنبه الأم ولدها أبا الحسن الصيرفي (الليلة ٩٦١، ص٥٤٥، ج ٢) الا يتصادم مع الخليفة (فتهلك)، وتعرض له حكاية أخرى (ج١، ص١٠٦) على أنه سلوك الولاة في الاستحواذ على مال الآخرين:

فالتاريخ العباسي في منتصف القرن التاسع مليء بالأخبار في هذا الميدان، ولا يقل عنه التاريخ المملوكي لاحقا في ذكر ما يجري من مصادرة وضياع. اذ كان ابن الجصاص الجوهري على سعة ماله قد تعرض للمصادرة مرتين (٩٠٨ و٩١٤) [١٦]، بينما عرف أحمد الخصيبي الوزير بولعه الذي يضاهي ولع ابن الفرات في ميدان الاستحواذ على مال الآخرين، ولهذا سادت ظاهرة دفن الأموال تحت الأرض وفي المطامير والبساتين كما فعل ابن الجصاص، حيث الجرار الخضر والقماقم المرصصة الرؤوس، أو كما فعلت قبيحة أم المعتز نفسها أي أن ما يظهر في الحكايات استجابة لمنام يوصي بالبحث عن كنز هنا أو هناك كان يتأسس في واقع مليء بالرغبة المضادة للمصادرة:

وبينما كان التجار يشغلون مكانة كبيرة على قمة الرعية بعد أهل الدولة ، كما يقول تقي الدين المقريزي في تقسيماته للشعب في مصر، اغاثة الأمة بكشف الغمة، الا أن ظروف الاضطراب والتدهور قادت الى مصادرة أموال التجار، اذ تكرر في مصر أيضا ما كان قد حصل في بغداد؛ بينما وجد أركان الدولة الاسبق أنفسهم أيضا موضوعا للمصادرة، ولم تكن الحكايات التي يتعرض فيها أبناء الوزراء الى العقاب والمطاردة من قبل أشخاص كمحمد بن سليمان الزيني وغيره ، غير أخذ وتكييف عما هو ميسور ومعروف على لسان الرواة والمؤرخين.

ومطامير الذهب تحت الأرض والقماقم المرصصة والجرار التي يرد ذكرها عند المؤرخين في ذكر المصادرات وما أدت إليه من إقدام الموسرين على دفن أموالهم تصبح في الحكايات حافزا للفعل والحدث أو استجابة لانقلاب ما في الأحوال تحققه المصادفة وعندما ينز الفضاء بالغرابة وتشتغل المفاجآت في تقويض المنطق الدارج يمكن لقمر الزمان أن يجد تحت جذع شجرة الخروب طابقا تحت الارض فيه ذهب أحمر (الليلة ٢٠٩، ص ٣٧٤، ج ١)، كما يمكن لعلي المصري بن الجوهري في الحكاية الواردة في الليلة ٤٢٨ (ص٦٠٦ ج ١) أن يصيح بالمنادي وأين الذهب، وهو في ذلك البيت المسكون في بغداد، (فما قال له ذلك حتى صب عليه ذهبا كالمنجنيق ـ ص ٦٠٧).

إذ أن الإزدهار لم يكن يلغي القلق والخوف من ضياع النعمة: ولا يتحدد هذا الضياع المحتمل بالمال، بل لربما يتجاوزه الى ما يملكه التاجر من جوار ، كما ان الخليفة لا يجد ما يحول دون ذلك غير رغباته وقياساته. فالرشيد يعشق عناناً جارية النطافي، (لولا أن العيون قد ابتذلتك ابتذالا،مشتركا كبيرا، لاشتريتك ولكنه لا يصح للخليفة من هذه سبيله) [١٧] ، فهي التي قال فيه أبو نواس:

ما يشتريها إلا ابن زانية وقلطبان يكون من كانا

وليس الجواري فئة واحدة، فالإماء الشواعر يحظين بالامتياز لما في حضورهن من وجاهة ومتعة وظرف، ولهذا يشكل حضورهن لوازم عصر كما أن المتاجرة بهن مربحة ورائدة.

وما يعرض له اليعقوبي في مشاكلة الناس لزمانهم [١٨] حول ولع الناس بالغناء والموسيقى والقيان أيام بعض خلفاء بني العباس ومن شايعهم أو سعى لتقليدهم ومحاكاتهم من اللاحقين أو الولاة والمعاصرين ينبغي أن يؤخذ مأخذ التدقيق والتمحيص: فهناك مجتمعان الخاص والعام والأخير يسعى لاستحصال مكانة ما أو حظوة أو ـ على صعيد الأفراد ـ المال والجاه أو حتى ما يتيح له الحياة، ولهذا أصبح الغناء والشعر والموسيقى والتعالم من بين الصنائع المطلوبة، كما أصبح التنافس في هذا الميدان شديدا بصفته من لوازم الجاه. وما يظهر عند المسعودي وابي الفرج الأصفهاني والتوحيدي في هذا الميدان كثير يستحق المعالجة. أما في الف ليلة وليلة فإن التنافس بين المغنين والقيان ليس مجردا من ذلك المسعى لكسب المال والحظوة واستحصال العمل.. وما جاء في الليلة ٣٣٤ مثلا عن اليماني الذي ارتحل نحو بغداد بجواريه الست ينسجم مع الرأي السابق، فالارتحال يبتغي شيئا آخر هو بيع البضاعة مجسدة في الجواري المغنيات اللائي يأتين لشيء جديد هو امتداح الواحدة لشكلها فنا، فالموسيقى والشعر موضوعان لملاءمة المنافسة بين جمال الاشكال، فالسمراء غير الصفراء، والبيضاء تختلف عن غيرها، ولمثل هذا المقام أمام المأمون مثلا طرافته وجدته، وهو ما يحدو باليماني الى القدوم لكن الجمال لا يقل اغراء ، ويصبح امتلاكه نزعة دموية تتسلل في أصول الرغبات والأفعال في الحكاية كما هو أمرها في الواقع. اذ يقول الجاحظ في المحاسن والاضداد عن مثل هذه النزعة:

حدثنا إبراهيم بن اسماعيل عن ابن القداح، قال: كانت للربيع جارية يقال لها«أمة العزيز» فأهداها للمهدي، فلما رأى حسنها وجمالها وهيئتها قال: «هذه لموسى أصلح»، فوهبها له، فكانت أحب الخلق إليه، وولدت له بنيه الأكابر. ثم أن بعض

أعداء الربيع قال لموسى انه سمع الربيع يقول: «ما وضعت بيني وبين الأرض مثل أمة العزيز، فغار موسى، فدعا الربيع، فتغدى معه، وناوله كاساً فيها شراب؛ فقال الربيع: «فعلمت ان نفسي فيها وإني أن رددتها من يدي ضرب عنقي، فشربتها وانصرفت»، فجمع ولده وقال: «اني ميت»، فقال الفضل ابنه: «ولم تقول ذلك، جعلت فداك»؟ قال: «ان موسى سقاني شربة فأنا أجد عملها في بدني»، ثم أوصى بما له ومات في يومه. (١٩)

وحتى عندما تظهر دلائل تغييب الملكية الجسدية من خلال الرغبة في الآخر (غير الخليفة) أو من خلال الرغبة المنحرفة (بين جاريتين مثلا) فإن صاحب الملك أو الخليفة لا يرى ضيرا في استعادة دور شهريار؛ فهو في مثل هذا الأمر تاجر دموي»، يبتغي الامتلاك القاطع ما دام يمتلك السلطة التي تعوز التاجر الاعتيادي.

وتقترن تقلبات الأمزجة بالرغبة في الابقاء على الملك، مالا وجاها وبشرا واناثا، ولهذا يقترن التقلب بالوشاية والسعاية وفي الحكايات التي يوردها المؤرخون عن موسى الهادي وغيره من بني العباس ما يبرر ذلك القلق الذي يتكرر عند علي بن الحسن الجوهري وعلاء الدين ابي الشامات وغيرهما في أن ما للسيد لا يجوز للعبد: اذ أن الهادي كان يتعامل مع القتل على أنه حقه المطلق، فيسرف فيه، حتى اقترن اسمه بالدم، وهي مزية عامة لدى بني العباس الذين شعروا بعظمة الدولة واسقطوا هيبتها على أنفسهم، فتعاملوا مع التفاصيل والأمور الكبيرة بمعيار واحد، فكثر المال والدم والجاه والفساد والبذخ والخديعة والاتساع والخراب في ثنائيات متناقضة شديدة تفسر معنى الانهيار العاجل لحضارة قوية وغنية ومعقدة ويكفي أن يتناهى الى سمع الهادي خبر محبة بين جاريتين، سحاقيتين، أو بين جارية وأخر، حتى يعجل بالضرب غير عابيء بأمر، ويقول الجاحظ:

عن علي بن يقطين، قال: كنت عند موسى الهادي، ذات ليلة، مع جماعة من أصحابه إذ أتاه خادم فساره بشيء، فنهض سريعا فقال: «لا تبرحوا»؛ فمضى فأبطأ، ثم جاء وهو يتنفس ساعة، حتى استراح ومعه خادم يحمل طبقا مغطى بمنديل، فقام بين يده، فأقبل يرعد، وعجبنا من ذلك، ثم جلس، وقال للخادم: «ضع ما معك» فوضع الطبق، وقال: «ارفع المنديل» فرفعه فاذا على الطبق رأسا جاريتين لم أر، والله أحسن من وجهيهما قط، ولا من شعورهما، فاذا على رأسيهما الجوهر منظوم على الشعر، واذا رائحة طيبة تفوح فأعظمنا ذلك، فقال: «أتدرون ما شأنهما»؟ قلنا: «لا» قال: بلغني أنهما تحابا، فوكلت هذا الخادم بهما لينهي إلي أخبارهما، فجاءني وأخبرني أنهما قد اجتمعا، فجئت فوجدتهما كذلك في لحاف، فقتلتهما، ثم قال: «يا غلام! ارفع» ورجع في حديثه، كأنه لم يصنع شيئا. (٢٠)

وسواء كان المقصود بفضاء الحكايات المجتمع البغدادي أو البصري أوالقاهري، فإن (السعاية) شكلت جزءا من الحياة السياسية والاجتماعية المتقلبة؛ ومهما كان مسعى السلطان أو الخليفة للبقاء محايدا أو عادلا فان غياب المؤسسة ومرونة بنية الدولة وتحولها المفاجيء من (عشيرة) الى (دولة) كلها تساعد في بقاء الأوضاع قلقة تتيح التقلبات في الأوضاع، وتعرض الناس الى الصعود والهبوط والموت.

وتظهر علامات (السعاية) في عدد كبير من الحكايات، كحكاية علاء الدين ابي الشامات، أو كحكاية علي بن بكار مع شمس النهار فالتاجر أبوالحسن الجوهري يخشى السعاة فيضيع ماله وأهله، بينما يتعرض علاء الدين الى الموت لولا مسعى آخرين لانقاذه أما نكبة البرامكة فإنها لا تبتعد عن (السعاية) وضعا وسلوكا في مكونات البلاط والدولة. ومن الملاحظ أن عدداً كبيراً من المؤرخين والمعنيين بالسياسة وأصول الحكم كانوا يحذرون من السعاة، وكأنهم يسعون للحيلولة دون تعرضهم كما تعرض أمثالهم من قبل الى المطاردة والتجويع والسجن.

ويلوم الطقطقي الدولة العباسية لانشغالها بالسعاة (ما اعتنت دولة بتحصين الاسرار والمبالغة في حفظها كالدولة العباسية، فان لها من هذا الباب عجائب، وكم من نعمة أزالوها عن أربابها، ونفس أزهقوها بسبب كلمة منقولة أو حكاية مقولة) (٢١)

وتجري مواجهة مثل هذه النزاعات بإسقاطات مختلفة على المحكي لايجاد العهود والمواثيق وردع النزوات: وبينما يصعب استدراج هذه الكوابح حكائيا للحد من رغبة الخليفة أو قدرته مثلا، فإنها تتضامن مع الهموم الأوسع لدى الفقهاء والكتاب لايجاد الأحكام السلطانية وسياسة الملك وغير ذلك مما يثبت المؤسسات ويحول دون الارتجال والحمق.

ولربما تتخذ المواثيق والاعراف والاتفاقات أشكالا غامضة وذات طبيعة (سرية) أو غرائبية لكنها على الرغم من ذلك تشير الى اتجاهات جادة في المجتمع الوسيط نحو (المدنية)، أي نحو تأكيد المواثيق كخطوة نحو مؤسسات المجتمع المدني التي لم تتحقق بعد، كما أنها لم تتحقق تماما كما تفصح عن ذلك كتابات الماوردي اللاحقة في الأحكام السلطانية: فالمكتوب يسعى للتأسيس ويشير الى غياب ما هو عازم عليه شارح له.

لكن الواقع كان يملي بعض الاعراف، وبقيت المواثيق ملزمة، كما هو الأمر بين الشاب البغدادي والتجار، أو كما هو الأمر بين التاجر والعفريت، أو كما هو بين (السمك) أو البشر المسحورين وبين (الصبية) الجميلة التي انشق عنها الحائط: «يا سمك يا سمك هل أنت على العهد مقيم». والسمك يجيب كأنه يستعيد بشريته وانسانيته (نعم نعم. ان عدتم عدنا، وان وفيتم وفينا، وان هجرتم فنحن قد تكافينا). ومهما كانت درجة التلغيز في هذه الاجابة وبمعزل عن تكوين القصة الغرائبي عن مملكة مسحورة، فإن الاجابة تحتمل التكافل في العهود والمواثيق (طبعة برل، ١٩٦٠، ص ١٠٨ ـ ١٠٩).

وبقدر ما تعنيه الشروط والمواثيق من أعراف اجتماعية وما تدل عليه من مجتمع يبني لنفسه مواثيقه وعلاقاته في ظرف حركية اجتماعية متبدلة شديدة، فإنها تعني في بناء الحكاية الاستقرار والثبات، وما الخروج عنها قصدا أو انحرافا أو استدراجا، إلا نسف لهذا الاستقرار، واستقدام الاضطراب، أي عودة الحركة ثانية الى الحكاية:

ولنقرأ مثلا حكاية الصبية في الحمال والثلاث بنات، فهي (الليلة ١٧، ص ٤٧ ــ ٤٨) تستدرجها عجوز لتدخل قصرا (دهليز مفروشا بالبسط معلقا فيه قناديل موقدة وشموع مضيئة) ثم قاعة مفروشة حيث يوجد شاب يجري تزويجها منه، فيطلب منها:

(يا سيدتي اني اشرط عليك شرطا، فقلت يا سيدي وما الشرط، فقام واحضر لي مصحفا وقال احلفي لي انك لا تختاري أحدا غيري ولا تميلي إليه فحلفت له على ذلك....).

ثم استدرجتها العجور الى البزاز الشاب الذي طلب قبلة مقابل قطعة القماش (فلما قبلني عضني عضة قوية حتى قطع اللحم من خدي فغشي علي..) ولربما كانت المصادفة التي تدفع بالعجوز الى تزيين أمر القبلة، ولربما كان ذلك شرطا، ولربما كان الشرط نفسه الذي يضعه الزوج، يشتمل على مثل هذه الاختبارات مرتبة سرا مع العجوز، لكن ما جرى هو خرق لعهد كان السوق هو الغادر به هذه المرة ما دام يشكل فضاء من الاغراء والغواية والماطلة. ان فعل التجارة متحول متغير له وجوهه واقنعته الكثيرة كما أنه فعل ينتمي بقوة الى المدينة، وما اصرار الشاب على عهد الزوجة الا مسعى من قبله لتثبيت ماتقدر المدينة على التلاعب به والعبث بماله وتفصيلاته اذ يصبح الحمام مساحة (الخليفة) للتلصص، كما فعل المهدي، والجراب مساحة البزاز الشاب للاندساس برأسه واستحصال القبلة ـ العضة، وسوق الصاغة مساحة الاشتباك بين التجارة والقصر بين التجسير والتباعد؛ وإذ يحفل سوق الجواري بالمقالب والمبيعات التي يشترك فيها الكبير والصغير، ويتآزر المال والجاه والجمال في الاستدراج والمكيدة، وينزوي الظرف عاملا مساعدا لتجسير الهوة ورأب الصدع، يصبح الحرص المبالغ فيه مبررا أو مقبولا فيكون طلب العهود والمواثيق، ويتفجر نقضها في أفعال ثأرية حادة!!

الهوامش

١ – الفخري، ص ٢٢.

٢ – الصولي، الأوراق، ص ١٦، وأسواق بغداد، ص ٣٣٥؛ وكذلك نشوار المحاضرة واخبار المذاكرة للقاضي، ابي علي المحسن بن علي التنوخي، تحقيق عبود الشالجي ج ١، ص ٢٥.

٣ – الجهشياري، الوزراء، ص ١٨٦.

٤ – الصابي، تحفة الأمراء في تاريخ الوزراء (بيروت اليسوعية ١٩٠٤)، ص٣١٤؛ ورسائل الجاحظ (مصر ١٣٢٤٠)، ط٨ ص ١٥٧؛ وكذلك حمدان الكبيسي، أسواق بغداد (بغداد: الثقافة، ١٩٧٩)، ص ٣٥٢.

٥ – بولاق، ج١، ليلة ٤٠، ص ١٣١، وليلة ج٢٦٢، ص ٤٣٢؛ وليلة ٣٥، ص١٢٠ وليلة ١٥٩، ص٢٣٠.

٦ – الامتاع والمؤانسة ج ٣، ص ٦١.

٧ – يقول ايليسيف في الشرق الأوسط في العصر الوسيط، ص٢٠٦ ان العباسيين على الصعيد الاجتماعي كانوا ممثلي الارستقراطية وبينهم وبين من ساعدهم على السلطة والمال فارق كبير في الجاه.

٨ – طبعة بولاق، الليلة ٢٨٩، ج ١، ص ٤٦١؛ وص ٣٢٥، ٢٨؛ والليلة ٢٥٧ ص٤٢٧، وص ١١٥.

٩ – طبعة بولاق، ص ٤٢٧ و٤٦١. وتتكرر مثل هذه العبارات في حكاية ابي القاسم، الرسالة البغدادية.

١٠ – الاماء الشواعر، ص ٧٥.

١١ – ابن عبد ربه، شهاب الدين: العقد الفريد (ط ٢، القاهرة ١٩٥٣)، ج ٢، ص ٣١٢.

١٢ – الموشى، ص ٧٣.

١٣ – تاريخ الامم والملوك، لابي جعفر محمد بن جرير الطبري (بيروت: دار سويدان)، ج ٧، ص ٦٥٣.

١٤ – ابن الجوزي، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ج ١٣، ص٣٢٢ ـ ٣٢٩.

١٥ – البصائر والذخائر، ج ٤، ١٨ – ١٩.

١٦ – ابن الأثير، ج٥، ص ٣٤٤، التنوخي، نشوار المحاضرة، ج١، ٢٥؛ مروج الذهب، ج ٤، ٢٣٨.

١٧ – الاماء الشواعر، لابي الفرج الاصفهاني، تحقيق جليل عطية (دار النضال)، ص٤١، ٤٢، ٣٦، ٤٥ بالتعاقب.

١٨ – تحقيق وليم ملورد (بيروت: دار الكتاب الجديد، ١٩٦٢).

١٩ – المحاسن والاضداد، ص ١٧٢.

٢٠ – المصدر نفسه، ١٧٢.

٢١ – الفخري في الأحكام السلطانية، ص ٥٠.

* * *



بصدد المتاهات الشعرية
رد على رشيد يحياوي

البشير التهـــالي *

«إن ساحتنـا الثقافية في حـاجة لزوابع في الكـؤوس، فذلك على كل حـــال أحسن من أن نبقــى نتبع السراب الخادع ممنين النفس بأنه يفضي الى ماء سحري سيجعل الميت حيا يرزق».

كلمـة، وجدتها طي المقـال النقـدي الـذي أنعم به «رشيـد يحيـاوي » على العـدد الثاني من «مجلـة نـزوى» وارتضـى لـه عنوانا هو : «في المتاهـات الشعرية» وهو عنوان ينضح بكثير من الدلالات ، ليس أقلها ما انضم عليه مقـاله من قضايا وإشكالات تضيق بها الكتب وتفيض على دفتيها.

ولكم يعجبني ذلك الإنسـان ــ خـاصة إذا كـان في مـوقع المناولـة الإبداعيـة ـ الـذي يعرض آراءه، ويـدعو غيره الى طـرح نقيضهـا، وما حسن الشيء إلا بضـده على أن هذا المقـال المكثف يغـري بـا لمناقشـة والمسـاءلـة،وإن كنت أخشى في دخـولها أن يحاصرني قـول المعـري: «وقـال السهى للشمس أنت خفيـة..» وسـوف أحاول في البدايـة أن أروض هـذا المقال الجامح الـذي يتمنع على الإمسـاك، وذلك بترتيب مـا يطرحـه، قصـد تعبيـد الطريق للاختلاف معه إغناء له وإثراء.

سطـر الأستاذ رشيـد يحيـاوي في مـدخل مقـاله إحـدى المشكـلات التي تـزدحم بها الساحـة الثقـافيـة والأدبية منهـا خاصة، وهي مشكـلة تراجع الإقبال على الشعر من حيث كونه تخريجا كاليغرافيا ذا بعد أيقـوني متجسد على مساحات ورقية، في مقابـل تواصل واستمـرار التفاعل بين القـاريء وبين الشعر، وعلى مستـوى الانصات، حيث تنحسر سلطـة الكتـابة لصـالح سلطة الصـوت. وتتعقد هذه المشكلـة أكثر إذا حاولنـا أن نوازن بين حالـة الشعر وبين حـالة النقـد بمعيار الاقبـال أي بدرجـة حضـور المتلقي كعنصر مـرجعي. وهذه الموازنـة نعثـر لها على مســوغـاتها، في الترابط بين الشعـر والنقـد، هـذا الترابط الـذي تبدهت أهميته وصارت في حكم اللامفكر فيه با لمعنى الذي يجعل توقد الابداع رهينا بهذا التعالق.

ويشير الاستـاذ الى واقع للشعر ارتضـى لـه صفة حتميـة الأزمة أو الموت، والظـاهر أن الشعـر الذي يتحـدث عنه هـو غير الشعر ذلك الكائن المتعالي والمثالي الذي لا يعرف سوى التحدي. إذن فالأمر متعلق بمفهوم خـاص للشعر يمتلكه رشيد يحياوي. ستتبدى نتوءاته بالتقدم في التحليل.

ثم يوقع أصبعه على درجة مواكبة النقد للشعر، ويستنتج أن الشعـر قـد ركب جنـاحي نعامـة، وحقق تـراكما لا يخطئـه النظر، فاستعصت بـذلك الملاحقة على النقد الذي مـا زال غارقا في بركة الصحـافية والأكاديميـة، رغم ما حققه بدوره من تراكم كمي ونـوعي، وتبقى دينـاميتـه رهينة بـامتـلاك جـرأة «كلب فرانـزكافكـا» في إثارة التسـاؤلات والبحث عن إضـاءات أخرى للمناطق المظلمة فيه.

★ كاتب من المغرب.

إن ما يجب ألا يخفى على أستاذنا هو أن الشعر كظاهرة مرتبطة بمصدرها الإنساني لا يمكن قراءة تاريخها التطوري بغرض استنباط قانون أو قاعدة مادية تحكم هذا التطور، ولما كان الأمر كذلك فإن النقد كمظهر من مظاهر هذه القراءة واقع لا محالة في شرك القصيدة ذلك الكائن المتفرد والخلاق. ومن ثم، فطبيعتها تفرض تعاملا يكون بدوره خاضعا لمبدأ الخصوصية حيث يتبلور النقد في سياق تجددي، على خلاف ما أشار إليه أستاذنا في قوله: «ما يكتب هذه السنة يصبح قديما في السنة الموالية» والبون شاسع بين التجدد والتقادم، هذا الأخير الذي يحيل على محاولة لتقييد النقد بقواعد عامة وجاهزة. من هذا المبتدأ، فإن ما يمكن أن يعن لنا في أفق مقال أستاذنا هو الدعوة الى إرغام الشعر على تمثل «بنية خطابية مسبقة» تكون محددا لشعريته. كما تكون أساسا بنائيا للغته. والمعروف «أن النص الشعري يتحقق في خرقه للقواعد التي لا يمكنه إلا أن يكتب داخلها، ما دام فعل تسمية الحداثة ناتجا عن مواجهة اللغة كإشكالية [١] ثم إن ما يعنيه الأستاذ «بالقطيعة الحالية بين مصطلح: «شعر» وبين الظاهرة الشعرية»، يبدو بدوره محكوما بخلفية نظرية تنتمي الى القرون الشعرية السالفة»، ذلك أنني أرى أن منطق الحداثة، يفرض النظر الى ما يشك الأستاذ في كونه شعراء، بالتحرر من كل هاجس أنواعي، مع اعتبار بنيته ونفسه الداخلي بالضرورة بنية ونفسا شعريين. وإلا لقذفنا بالعبث كثيرا من المحاولات التي تروم البحث في الرواية مثلا عن دوائر تنتمي الى الشعر، وهو ما حذا بادوار الخراط الى ضبط هذا الأمر عن طريق ابتكار مفهوم «الكتابة العبر نوعية». لكن هذا التكسير للحاجز الأنواعي والذي يطرح مفهوم النص بديلا، لا يعترف به أستاذنا بالنظر الى عموميته، والتي لا ننكرها، بحكم انصهار هذه الأنواع الأدبية فيه على شاكلة تعددية وتفاعلية تحتاج الى إصطلاح عام يحترم هذا المنطق التفاعلي ويبرره في إطار مقارنة بؤرية كاشفة.

ويعود رشيد يحياوي «الى تناول بعض الظواهر الفنية التي كان غموض الشعر ينبع منها، اعتبارا لكونها لم تحقق درجة مقبولة من التشاكل مع بنية النص الشعري، ولنا في ظاهرة الأسطورة مثال شاف، ولعله من المفيد أن نحيل على مقال «القصيدة المعاصرة: نداء الأقاصي واستكشاف الذات» لمحمد لطفي اليوسفي [٢] في تمييزه بين الشعر الذي يوظف الأسطورة، والآخر الذي يبتدع رموزه الشخصية ويستلها من صميمه وفق حاجاته ومتطلباته.. وغير خاف أيضا على أستاذنا أثر «الغصن الذهبي» على انطلاقة الشعر العربي الحديث، ومنه استلهم إحسان عباس تسمية الشعر المغصن «تعبيرا عن الشعر الذي يفتتن بالاسطورة حتى صارت لا تزايله، ومن الطبيعي أن تنيخ بكلكلها مجموعة من الاخفاقات الفنية في غياب سند نقدي يزايل إرثه المهجوس با لمعنى».

إذن، فالغموض الذي يعنيه أستاذنا مشدود الى براديغم نقدي يعتمده رشيد يحياوي في تحليله للقضايا الشعرية، وهو منظور قاصر من حيث كونه يراهن على «الفهم» الذي يتولد في رحم الجواب أكثر مما يقتنع بالبنية الإستفهامية للشعر، يتوضح كل ذلك أثناء انتقاله الى ما أسماه «بظهور حساسية جديدة لا ناقة للغموض فيها ولا جمل» من جهة كونها لا ينطبق عليها تصنيف الرموز الى أسطورية وتاريخية.. حيث لا يتساءل القارىء عن مغزى الشاعر. إن رشيد يحياوي يحاول أن يقيم العلاقة بين الشاعر وشعره على مبدأ التماهي الذي يبخس النص الشعري كيانه المتفرد، أي التوحد بين ظاهرة اجتماعية لا تتحقق إلا بقرائها، وخطاب فني يكتفي بذاته [٣] من هنا، فإن الشعر مدعو لدخول ما أسماه «محمد بنيس» بمغامرة الدلالية التي بها نستعيض عن مفاهيم الشكل والمضمون اللفظ والمعنى، لأن الذات الكاتبة وهي تخترق اللغة بأقصى عنفوانها تنتخب المسارات التي تحتجب عنا أسرارها. [٤] ولقد فرق كمال أبو ديب، بين اللغة كوسيلة أداء، وبينها كفاعل من الفواعل في العالم، وفي إطار القصيدة [٥] وإن ما يمكن رصده من انزياح للغة الشعر الحالي خارج الشعر، يكون عادة من وحي القصور في تمثل طبيعة اللغة بما هي منظور رؤية تبدأ منها الحداثة وتتأسس عليها فحينما نقول مع استاذنا «ألا يشتق النص والقصيدة لغتهما؟» فإن علاقة الاشتقاق هذه تقودنا بشكل مباشر الى تضييق أفق الشعر، حيث تتم خلخلة النظام التفاعلي لعالم القصيدة الذي تدخل فيه اللغة كمكون عضوي. ونظامها هذا هو بالذات ما يجعلها قريبة جدا من واقع الانعزال منها الى الإذعان لبنيات جاهزة. وإذا كان الاستاذ يتناول الأمر على

محمل سلبي، فإن منطق الحداثة الذي سطرنا بعض قسماته يميل بنا الى عكس ذلك تماما.

يُحمّل رشيد يحياوي نصيبا كبيرا من المسؤولية للمنابر الصحفية التي كثيرا ما وسعت ما استعار له اسم: الترقيع اللغوي، وبالتالي فهي تشيع هذا «الكسل الشعري الجديد»، في حين أن مهمتها هي قطع الطريق أمامها، واعطاء الأسبقية لنماذج أجنبية (جيدة). وأخشى ألا يغفر له الشعراء العرب - هؤلاء الذين شحذ فيهم مقدراته الجدلية - الدعوة الى اختراق شعري مغلف بشعار فضفاض: «الإنسانية». لكنه يمعن ويلج في نفوره من هذا الشعر، ناهلا من معجم باتولوجي أسقطه في وهدة الهدر، وإن كان قد أصاب في إقراره بهوية الشعر الأزمية، لا من حيث هو تعبير عن أزمة، ولكن «من حيث انشداده الى كتابة لا تكف عن مقاومة موتها» (٦).

وحين يجهد الأستاذ في إقناعنا بأن هذه الشعر، يطلق من غير أن يعرف طالقوه السبب والغاية التي يسعون لتحقيقها، فإني أتساءل ماذا يعني له قول الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه: «أليست الكتابة هي أن تصب السواد في البياض؟».وهنا تصبح المسألة ذات صلة باختيار حضاري، ولا نملك الحسم في طبيعتها ما دام الأستاذ يكتفي بنفث الإشكالات دون تقديم تصور حقيقي لحلها.

ينتقل الأستاذ بعد هذه المناقشة، التي يبدو أن الامساك فيها بتصوره عن ماهية الشعر، أعز من بيض الأنوق، الى محاكم قصيدة النثر، وهي اختيار ابداعي أراد على ما يبدو أن يوطنه على جانب التيه والابتذال، وسيكون مدخله الى ذلك غريبا للغاية: ففي ملته واعتقاده أن الحداثة لما انعقدت في الشعر، ووهبته شروطها وامكاناتها الإبداعية لم تعامل النثر بالمثل فما كان من هذا الأخير إلا أن سعى إليها، إنطلاقا من اختراق أسوار الشعر المحصنة وتكدير كبريائه. ولن نحتاج لمزيد من التنقير، لنكتشف أن حداثة الأستاذ مأخوذة بمفهومها التاريخي الدياكروني، وهو المفهوم الذي تجاوزته الدراسات النقدية المعاصرة، منذ بدأت تعي المحددات الجمالية للكتابة لا فرق في ذلك بين الشعر والنثر. وأدعو الأستاذ في هذا المقام أن يشاركني في التساؤل التالي:

- هل كان أبو حيان التوحيدي يستشعر مجافاة الحداثة للنثر حين ألف كتابه الموسوم «بالمقابسات»؟ فالشعر إذن هو كما قال «بابلونيرودا» «نداء باطني غريب يسعى وراءك، ويختفي حين نسعى إليه». إنه ذلك الصدى الاشراقي العميق الذي يخلق إشكاله ولا يتحدد بها. وتحت هذا السرادق تستظل قصيدة النثر إذ هي وليدة زمن التجاوز والتحول والاحتفاء بالممكن والانتشاء بإسقاط أوتاد اللغة والوزن. وبالتالي فهي تنخرط في ذاتها حين تعبر بذلك عن رغبة في إبتكار أسلوب جديد «للاستجابة جماليا وفكريا للكون والحياة» (٧) أسلوب تستحوذ عليه بلاغة القلق والاضطراب.

وإليك المثال التالي للشاعر المغربي «محمد الصالحي» (٨)

- يد -

لو يد واحدة

فقط،

واحدة.

آه !

لو يد،

يد، واحدة

فقط

آه !

يدٌ.

لو.

لاشك أن تعاملنا مع هذا المثال بالأدوات الإجرائية النقدية التي يدعونا رشيد يحياوي الى تشغيلها، سيقودنا الى اعتبار هذا المقطع الشعري «قصورا في إدراك الظاهرة». في حين أن بنيته المتفككة تميل بنا الى النظر إليه كإرساء لرؤية جديدة ومتفردة، تنفي عن موضوع الرؤية طابعه الترتيبي، ليصير تفككه واضطرابه، هو بالذات قلق العبارة وارتجاجها.

لست بحاجة بعد هذا التوضيح الى إحالات إضافية بالمداميك الجمالية والموقفية التي تسند قصيدة النثر، ولو أمعن الأستاذ في تجاهلها والمكابدة لرفع قضية الشكل كقضية جوهرية تغطي دوائر التفكير النقدي. ثم يلجأ الأستاذ الى ربط هذه المسألة بالمتلقي الذي تشابهت عليه البحور والأوزان، مما جعله يزف المقاربة النقدية المرتبطة بها الى اللاجدوى، ومن ثم فهو يدعو الى الالتفات الى الشعر الحديث غير العروضي لتلمس

بنيته الايقاعية والصوتية، وقد فعل د. كمال أبوديب، ويعلم أستاذنا جيدا كيف استقبل «أحمد المعداوي» المحاولة المذكورة في كتابه : «أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث» (٩) وقد نحمد لرشيد يحياوي إشراكه للمتلقين في معايشة الأسئلة النقدية التي تغلي بها ساحة الشعر. لكن الخطير في الأمر، هو أن يحاول الأستاذ أن يقرن التحقق الوجودي للحظة الشعرية بالاحتمالات الكثيرة التي ينفتح عليها مفهوم القاريء. أي قاريء يعني المبدع أم الناقد أم القاريء العادي؟ ولكل منهم درجة معينة في الاستجابة والتقبل والتثمين.

من سلطة الشكل الى سلطة القاريء .. يجبر الشعر على مسايرة إيقاعات تحجب عنه ألق الجرأة والحرية والحيوية، ويضطر الشاعر الى الحصول على شهادة اعتراف ممهورة من المتلقي، تبعد شاعريته عن تخوم الشك وتنتشلها من مخالب الاستفهام. أليس الشعر غنيا عن كل هذا؟

ولا أجد ردا لهذا الخطاب الذي يسلك الى الحقيقة مسلك الوعث والخلط، غير هذا التأكيد من أستاذنا «محمد بنيس» على مهمة الكاتب والتي يجملها في قوله : «مهمتي أن أكتب، والكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له و لا إثبات، إنه فعل المحو ذاته، أكتب بغاية السكن في جليل المحو، حيث تنعدم الحدود، وينتفي الأصل والنموذج» (١٠).

يقفز الأستاذ الى ظاهرة لها في المغرب طعم خاص، ألا وهي مسألة المجايلة، ولعل الناقد «نجيب العوفي» أن يكون الصوت النقدي الأكثر مواكبة للظاهرة والأقل موضوعية كذلك، يتجلى ذلك في بعض مقالاته التي بدا من خلالها مناوئا لقصيدة النثر كشكل شعري لصيق بتجربة الشعراء الشباب، يمكن الاحالة على قراءته «المرزوقية» (نسبة الى المرزوقي) لديوان : «أبدا لن أساعد الزلزال»، للشاعر أحمد بركات، ومؤخرا في تزكيته «لنصية» ديوان «أنين الأعالي» للشاعرة وفاء العمراني.

أعود الى موقف رشيد يحياوي من الظاهرة المذكورة لأجد أنه لا يتكيء على أي قاعدة نظرية تتيح له إمكانية بحث الاختلاف بصدد المجايلة من زاوية التمايز في درجة الوعي الابداعي، وفي القدرة على التحكم الجمالي في التحولات التي تنشرط بها حركة المجتمع بشتى تناقضاتها.

وإذا قبلنا بهذه النظرة كأداة لموضعة ظاهرة صراع الأجيال، فإن هذا الصراع سيتخذ ـ لا محالة ـ شكلا أفقيا يطال التجارب في تحققاتها وتشكلاتها البنيوية والوظيفية، وسينكفيء نتيجة لذلك، الميكانيزم التاريخي الذي يجعل هذه التجارب قيد زمنها الخارجي، وذلك لصالح زمن آخر متعال ترانسكندانتالي، ينحرف بصراع الأجيال من جوهره المبسل وغير المنتج بين شيخ وشاب، الى هويته وتعينه الحقيقيين حيث يتمثل كتفاوت في مستويات الرؤية والوعي والكفاية الابداعية.

لقد حاولت جاهدا في مناقشتي لمقال الأستاذ رشيد يحياوي أن ألتزم بالحدود الفكرية التي بنى عليها وفي إطارها مجمل القضايا المنثورة على أرضية المقال. وكان أن هيأت لنا نبرته الهادئة سبيل الاختلاف الذي نحسبه وازنا ونافذا في أفق محاصرة اللغة الصامتة الماكرة والتي تنطق بالتواطؤ والنوايا المبيتة.

إذن كيف الاهتداء الى : «هؤلاء الذين يحملون قدرهم بين أيديهم، ويذوبون يوميا، لكي تحتفظ الشمس بما تسلط عليه أشعتها..». أعتقد أن التناظر والحوار اللذين يربآن عن منطق المحاكمة وحالات التشنج كفيلان بذلك. وأرجو ختاما، أن يوقظ هذا الحديث شهوة النقاش ولذة النقد، فما بشغفتي وحدها يمتليء الوادي الزغب.

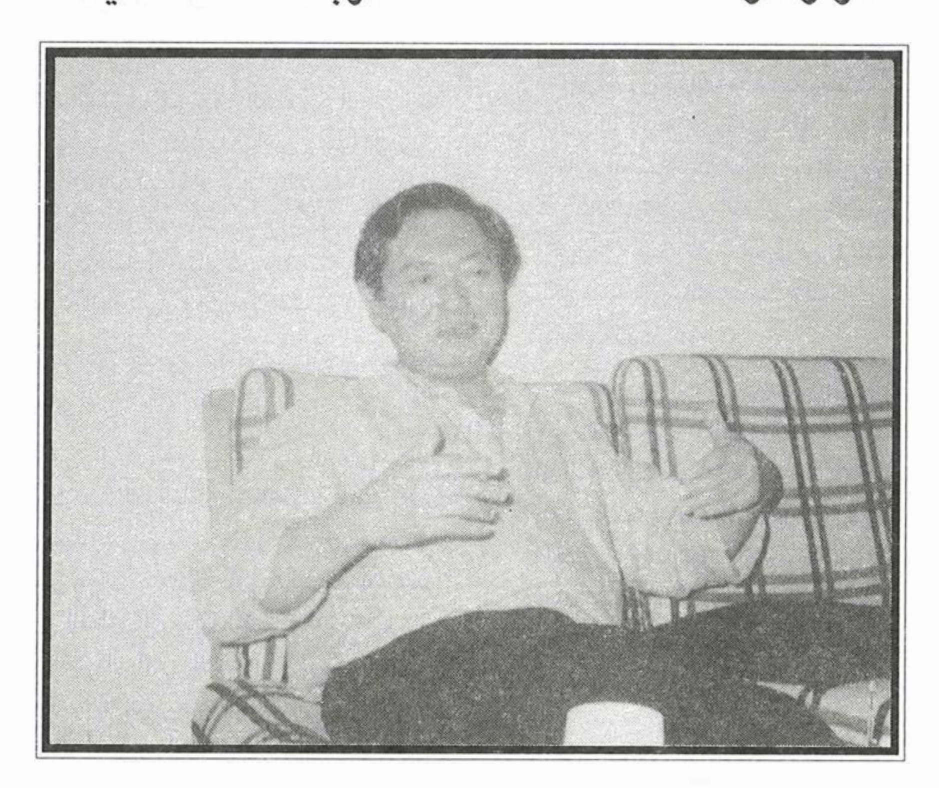
إحالات

١ – «كتابة المحو» ص٦٠ «محمد بنيس»، دار توبقال للنشر.
٢ – مجلة «نزوى» العدد الأول : ١٩٩٤.
٣ – انظر : ادوار الخراط. «الحساسية الجديدة» ص ٢٥ .دار الآداب.
٤ – «كتابة المحو» ص ٨١.
٥ – «اللغة مكونا من مكونات الوعي الحداثي» د. كمال أبوديب ، مجلة «نزوى» العدد الأول: ١٩٩٤.
٦ – «كتابة المحو» ص ٦٣.
٧ – «الشعر خارج النظم، الشعر، داخل اللغة» علي جعفر العلاق. مجلة «نزوى» العدد الأول: ١٩٩٤.
٨ – محمد الصالحي: «صعب حتى على السحرة» الملحق الثقافي لجريدة «العلم» المغربية عدد يوم السبت ١٥ أكتوبر ١٩٩٥.
٩ – «أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث». د. أحمد المعداوي. منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب.
١٠ – «كتابة المحو» ص ٦٧.

* * *

محاضرات في :
التقاليد الشعرية اليابانية

ماكوتو ـ أوكا   ترجمة : محمد عضيمة *



ـ ماكوتو ـ أوكا : شاعر وناقد ياباني معروف جدا ..ولد عام ١٩٣١ في مدينة صغيرة غرب طوكيو .. من بين أهم أعماله الشعرية: «الذاكرة والحاضر»، «الربيع ..الى فتاة»، «في مدن الأعشاب». له أعمال نقدية كثيرة تتناول بخاصة الشعر الياباني من القديم الى الحديث. ومن بين أهم هذه الأعمال يذكر عادة كتابه: «الحداثة في التعبير». وقد جمعت مؤلفاته في : «أعمال ماكوتو ــ أوكا الكاملة». نال أهم جوائز اليابان الأدبية. يمتاز بقدرة هائلة على توضيح خصائص الشخصية اليابانية الغامضة عموما، ولاسيما في الشعر والفنون الأخرى. وهذا ما يستطيع القارىء العربي لمسه في هاتين المحاضرتين حول التقاليد الشعرية اليابانية اللتين ألقاهما ماكوتو ــ أوكا في «الكوليج دو فرانس» بفرنسا في شهر أكتوبر سنة ١٩٩٤، واللتين نقدمهما للقارىء العربي كما هما بطراوتهما.

★ ـ كاتب واستاذ بجامعة طوكيو ـ اليابان.

«سوثماوارا ـ نو ـ ميتشيزاني»: شاعر وسياسي
أو
مثال الشرخ الذي يفصل الشعر الياباني
عن الشعر الصيني (كانشي)

- ١ -

في البداية أود التعبير عن عميق تقديري لإدارة «الكوليج دوفرانس» التي منحتني شرف تقديم محاضرتين في هذه المؤسسة العلمية العريقة. وهذا الشرف يتجاوزني ليصل الى الشعر الياباني في مجموعه، ويشهد على فضولية مليئة بحسن التفات الى مجال لا يزال مجهولا بالنسبة الى الجمهور الفرنسي والغربي عموما. لذلك يبدو لي أن الكلام على الشعر الياباني تحد مثير أرجو من خلاله النجاح في الإجابة على بعض فضوليتكم، كما أرجو إثارة اهتمامكم ما أمكن ذلك.

«سوثماوارا ـ نو ـ ميتشيزاني» هو الشخص الذ ي أريد أن أتحدث عنه اليوم أمامكم. لقد كان واحدا من رجال الدولة، وواحدا من رجال الأدب الأكثر أهمية في يابان الأزمنة القديمة شاعر فحل، ومثقف لا نظير له، استطاع أن يصل الى أعلى مراتب السلطة السياسية، قبل أن يقال من مناصبه في ظروف مأساوية وبعد أن عاقبته العاصمة، مات ميتة فظيعة في منفاه.

وقبل الكلام المباشر عليه، أود الإشارة الى المحيط الاجتماعي والثقافي الذي أفرز رجالا مثله .

نقصد بعصر «هييان»، وعلى صعيد تاريخي بحت، القرون العدة التي بدأت خلالها اليابان تنعتق نسبيا من تأثير الحضارة الصينية الهائل، وأخذت بطريقة واعية تشكل ثقافتها الخاصة، يغطي عصر «هييان»، تقريبا، الأربعمائة سنة الممتدة من بداية القرن الثامن الى بداية القرن الثاني عشر. إن المائتي سنة الأولى من أغنى المراحل بالأحداث المهمة والفارقة، سواء على الصعيد الأدبي أو التاريخي. فخلال هذين القرنين تم إنتاج أبدع الأعمال الشعرية والنثرية: «سوثماوارا ـ نو ميتشيزاني» كينو ـ تسورايوكي» إيزومي. شيكيبو» في الشعر؛ «موراساكي ـ شيكيبو»، ساي ـ شوناثمون» في النثر.

ما يلفت الانتباه في هذه المرحلة بالذات، هو أنها تعتبر العصر الذهبي لأدب انتجته نساء أشهرهن: «إيزومي ـ شيكيبو»، «موراساكي ـ شيكيبو»، «ساي شوناثمون». وجميعهن ظهرن في وقت واحد تماما: بين نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادي عشر. كان بينهن في حياتهن الخاصة كما في نشاطهن الأدبي، وبصفتهن سيدات شرف أو وصيفات في البلاط الامبراطوري، روابط صداقة أو ـ حسب الحالات ـ روابط منافسة شديدة ... وذلك قبل أن يمتن في العزلة دون أن يعرفن عظمة الأعمال الأدبية التي كن قد أنجزن.

الآن وقد مضى ما يقارب الألف سنة، فإن آثار هؤلاء السيدات الأدبية لا تزال محل تقدير وإعجاب. ومن الأصح أن يقال إن جمهور قرائها في تصاعد مستمر، إضافة الى أنها قد نقلت الى لغات عدة من بينها الفرنسية. لكن عددا قليلا جدا من اليابانيين يستطيع اليوم تناول هذه الآثار في نصها الأصلي. وبفضل الترجمات المعدة الى اللغة اليابانية المعاصرة، نستطيع مثلا أن نأنس بقراءة «سيرة كانجي» أو«يوميات وسادة» وبفضل الشروحات والتعليقات، أيضا المخصصة لذلك فقط، نتعلم كيف نتذوق ونقدر قيمة «قصائد»أو «يوميات» السيدة «إيزومي ـ شيكيبو».

يكمن تفسير هذه الوضعية فيما عرفه اللسان الياباني المكتوب من تغيرات مفاجئة وطارئة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أي خلال المرحلة التي يشار إليها عادة بعبارة «إصلاحات ميجي» والتي تتقاطع مع انفتاح اليابان على الأجانب وعلى التغريب والتحديث. هذا التغير اللساني المفاجيء جعل اليابانيين غير قادرين على قراءة النصوص الكلاسيكية مباشرة وبسهولة إلا إذا تدربوا على هذه القراءة بشكل منهجي منظم.

لكن على الرغم من هذه الصعوبات، نجد أن عملا مثل «سيرة كانجي»، والذي ترجمته مرات عديدة، بحرية وتصرف، الى اللغة اليابانية الحديثة، كاتبات متعددات، لا يزال يتمتع بشعبية كبيرة، لحد أنه نقل الى إطار كتب الصور، والقصص المصورة، والرسوم المتحركة على شاشة التليفزيون. ولو بعثت «موراساكي ـ شيكيبو» من جديد في عصرنا لصعب عليها بالتأكيد التصرف على النص الذي كتبته هي نفسها، وذلك بسبب ما تعرض له من تحولات.

هناك عدة أسباب تكمن وراء الظهور المتزامن ـ بين نهاية القرن العاشر والنصف الأول من القرن الحادي عشر ـ لهؤلاء الكاتبات العبقريات حقا مثل «موراساكي ـ شيكيبو». أولا، ينحدرن جميعا وبلا استثناء من عائلات ارستقراطية متوسطة ومثقفة جدا، ومنذ الطفولة الأولى تلقين تعليما نوعيا مميزا أعده لهن الآباء. ثانيا باعتبارهن سيدات شرف في حاشية زوجات الأباطرة المساعدات (كان لكل امبراطور عدة زوجات، هذا دون حساب العلاقات العابرة)، كن يعشن في قلب مجتمع البلاط، وبالتالي كانت لهن ـ وهذا شيء نادر بالنسبة الى نساء ذاك العصر ـ اتصالات مثرية مع رجال من

الطبقة النبيلة التي كن يعرفنها بشكل عميق. أحيانا كان يمكن لعلاقة بسيطة مع أمير امبراطوري أن تجعلهن مشهورات جدا، وهذه حالة الشاعرة «إيزومي ـ شيكيبو».

أما كاتبتا النثر «موراساكي ــ شيكيبو» و «ساي ـ سوناثمون»، فلم تكن رواياتهما أو نصوصهما الأدبية تترك أثرا عميقا لدى سيدات الشرف الأخريات وحسب، بل كان الجميع ينتظر ما تكتبان، وكانت نساء الأباطرة يقرأن كتاباتهما بشغف وفضولية. كما كانت لهما لدى الرجال حظوة رفيعة. ومن هنا تلك المباريات الفطرية بين هؤلاء الكاتبات ، ومن هنا أيضا نشوء وتطور منافسات أدبية عالية المستوى في البلاط الامبراطوري، وهذا ما أتاح للكاتبتين إعطاء عملين مثل «سيرة كانجي» و«يوميات وسادة»، دون أن تفكرا يوما بأن هذين العملين سوف يعتبران بعد عشرة قرون جزءا من كلاسيكيات الأدب العالمي.

إن الشاعرة «إيزومي ــ شيكيبو». قد تركت في سجل قصائد الحب نصوصا نلمس فيها حقا علامات العبقرية. لقد كتبت في إطار شكل «القصيدة اليابانية الموجزة» ــ أي شكل «الوكا» ــ أعمالا عديدة لم يقدر على مجاراتها شعراء العصر نفسه، من الرجال والنساء أعمالا تطغى عليها سوداوية عميقة ورؤى فلسفية حول الكائن البشري.

عندما نتأمل منجزات هؤلاء النساء في المجال الأدبي، يجب أن نحترس من نسيان قضية في غاية الأهمية: أي الدور الذي لعبه نظام الكتابة المستخدم من قبل مثقفي ذاك العصر. فالرجال الذين كانوا يعملون كموظفين في البلاط ـ وهم ممثلو الأوساط الثقافية آنذاك ـ كانوا يجدون طبيعيا أن يكتبوا أعمالهم الأدبية بالحروف الصينية، وبالأسلوب المعروف بـ«كاميون»: شكل هجين صيني ــ ياباني لا علاقة له باللغة اليابانية المحكية. كان اتقان أسلوب «الكامبون» معيارا حاسما للحكم على كفاءة ومهارة موظف البلاط. من جهة أخرى، كان يجب على من يكتب نثرا جميلا الضلوع، ليس فقط في مجالات الحقوق والاقتصاد والدبلوماسية والسياسة الداخلية والتاريخ بل وفي الآداب أيضا، وهذا ما قد يبدو مفاجئا. والذي سأتكلم عنه بعد قليل، أي «سوثماوارا ــ نو ـ ميتشيزاني»، هو واحد من هؤلاء البشر النادرين: يسبق النساء اللواتي ذكرتهن آنفا بمائة عام. إنه شخصة ذات أهمية استثنائية وشاعر رائع أيضا.

لكن قبل الحديث المباشر عنه، أريد الوقوف قليلا عند الموضوع السابق: أعني الكتابة التي كان يستخدمها المثقفون اليابانيون آنذاك أثناء صياغة أعمالهم الأدبية.

قلت آنفا أن الرجال ـ سواء في الشعر أو في النثر ـ كانوا يستخدمون الأحرف القادمة من الصين كما هي للكتابة بأسلوب صيني. ومن السهل أن نجد بفرنسا ما يقابل هذه الظاهرة: في العصر نفسه تقريبا،ولكي تتشكل اللغة الفرنسية، مرت بسيرورة استعارات من اللاتينية ومن الألسنة الرومانية. فأناشيد الفروسية المعتبرة أول الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة الفرنسية، قد ظهرت في النصف الثاني من القرن الحادي عشر، أي بعد عقود عدة على ظهور كتاب السيدة «موراساكي ـ شيكيبو» «سيرة كانجي» الذي رأى النور في بداية القرن الحادي عشر.

قبل ذلك، كانت لغة المثقفين الرسمية، سيما على صعيد النص المكتوب، هي اللاتينية التي كانت تلعب دورا مماثلا لدور «الكامبون»، أي الصينية الكلاسيكية، في اليابان.

عرفت اللغة اليابانية في مجال الكتابة، سيرورة انعطاف مشابهة لما عرفته اللغة الفرنسية مقارنة باللاتينية. ففي العصر الذي أتحدث عنه،تولد عن الأحرف الصينية ــ وكانت حكرا على الرجال ـ ما نسميه بأحرف الـ«كا ـ نا» التي سرعان ما تبنتها النساء. والواقع إن هذه الأحرف الجديدة، ولكي تترجم الأصوات نفسها، تحتوي على أبجديتين مقطعيتين مختلفتين : هما «الهيراثمانا ـ والكاتاكانا».

حروف «الهيراثمانا» عبارة عن نظام نقل وتدوين حصل عليه من خلل تبسيط شديد جدا لبعض الحروف الصينية التي ـ حتى بعد تبسيطها ـ تحافظ على نطقها الأساسي (أي نكتب الحرف الصيني ــ والأفضل أن يقال الرسم الصيني (idéogramme) ـ بحرف «هيراثمانا» واحد دون أن يتغير النطق والفرق هو أن للرسم الصيني معنى، لكن لا معنى لحرف الهيراثمانا» بذاته. م). أما حروف «الكاتاكانا» فهي مثل الأولى، حصل عليها انطلاقا من الحروف ـ الرسوم الصينية، لكن بدلا من تبسيط كل الحرف ــ الرسم الصيني، اكتفينا هذه المرة باقتطاع جزء منه.

لكن حرف رسم صيني في الأساس، صوت ومعنى في آن. أحيانا، يمكن لحرف ـ رسم واحد أن تكون له تشكيلة كبيرة من المعاني، غير أن حروف «الهيراثمانا» و«الكاتاكانا» هي ببساطة مجرد مقاطع صوتية لا غير وليست لها في ذاتها أية دلالة. إذن، هي من حيث المبدأ شبيهة بأبجدية اللغات الأوروبية وكذلك الكتابة بها.

إن اكتشاف الكتابة هذه، أي كتابة الـ «كانا» من الأهمية بحيث يمكن اعتبارها من بين كبرى الاكتشافات ليس في اليابان وحسب وإنما في العالم كله. ويبدو أن حروف «الهيراثمانا» و«الكاتاكانا» قد تبلورت تماما وبدأ استخدامها

بشكل واسع في أوائل عصر هييان، أي حوالي بداية القرن الثامن.

مما لا شك فيه أن جمالية حروف «الهيراثمانا» الخاصة، حيث تسيطر على شكل الحرف الالتواءات، دفعت النساء الى استخدامها في الكتابة بشكل واسع ولهذا كانت تسمى في ذلك العصر بـ «أونا ــ دي» أي وحرفيا «يد امرأة». يعني حسب الحالات «نص كتبته امرأة» أو «كتابة نسوية». وهذه الحروف التي كان يمكن أن يظن بفقرها الشديد على صعيد الخط المكتوب، بدأت تلعب دورا جديدا تماما. فسرعان ما ثبت بالممارسة أنها، ومن أجل كتابة اليابانية المحكية، أقدر بكثير من الحروف ـ الرسوم الصينية المتخصصة باللغة المكتوبة.

لم تكن قصائد «الواكا» لتنفصل في جوهرها عن القراءة بصوت مرتفع، وتكشفت حروف «الهيراثمانا» عن مقدرة استثنائية لمن يريد تدوين تلك القصائد، لأنها تتيح كتابة نطقية أمينة لأشعار «الواكا» كما أنشدت. والحالة هذه، كان شكل «الواكا» أيضا، طريقة التعبير الوحيدة عن المشاعر، لحد أن علاقة حب ما لم تكن واردة دون الاعتماد على هذه الصيغة الشعرية. ولذلك وجب على الرجال الاسراع في إتقان هذه الحروف.

وهكذا لم يعد بإمكان اليابانيين الاستغناء عن حروف «الهيراثمانا» ولا عن حروف «الكاتاكانا» هذه الطريقة الأخرى للتدوين النطقي والتي سرعان من قدرها الرجال وتعلموها ـ هذه الظاهرة تحديدا، هي التي أتاحت للأدب في عصر «هييان» أن يكون فاتحة عصر ذهبي. هكذا يعتبر وضع كتاب «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة»، (كوكين واكارشو) في مجال الشعر من أهم أحداث بداية القرن العاشر. أما في النثر، فقد تتابعت خلال القرن الحادي عشر كتب مثل «قصص العظمة ـ البهاء» من المعروف أن كتابي: «سيرة كانجي» و«يوميات وسادة» هما لكاتبتين. أما عن كتاب: قصص العظمة ـ البهاء » ذي الأهمية الكبرى على صعيد ولادة«الرواية التاريخية»، فإن هوية مؤلفه غير مؤكدة لكن الأرجح هو أنه لـ «أكاسومي ـ إمون» هي الأخرى سيدة شرف في البلاط وتمتاز بذكاء حاد.

بالمقابل، نجد في «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة» ــ هذا الجامع الحقيقي لنفائس الشعر الياباني ذاك العصر والعصور ـ السالفة ـ أن الشعراء الأكثر فحولة هم من الرجال في الغالب. لكن هنا أيضا نستطيع أن نلمس في كل صفحة الى أي حد كان تأثير الثقافة النسوية سائدا وقويا.

باختصار شديد، إن اكتشاف كتابة الـ «كانا» وتحليق الأدب النسوي هما الميزتان الكبيرتان لتلك المرحلة من عصر هييان.

- ٢ -

آن وقت الحديث عن «سوثماوارا ـ نوـ ميتشيزاني» الموضوع الرئيسي لهذه المحاضرة.

يعتبر «ميتشيزاني» أكبر شاعر في بداية عصر هييان، أي في زمن كان فيه البلاط الامبراطوري، والارستقراطية اليابانية، يعيشان تحت تأثير الثقافة الصينية الشديد. وهذا تماما قبل العصر الذهبي للأدب النسوي الذي تحدثت عنه منذ قليل، وقبل انتشار حروف الـ «كانا» التي ستعطي هذا الأدب دفعة قوية. لكنه ـ أي ميتشيزاني ـ كان أيضا مثقفا كبيرا، ضليعا في البوذية والكونفوشية دفعة واحدة، كما كان رجل سياسة استطاع بعد بدايات دبلوماسية موهوبة،أن يتوصل الى مرتبة وزير اليمين، أعلى مرتبة في الحكومة آنذاك.

عندما أقول. كان شاعرا، فأنا لا أتكلم على أشعار «الواكا» المكتوبة باللغة القديمة الخاصة باليابان ، والمعروفة باسم «يامانو ـ كوتوبا» ، بل أتكلم على القصائد المكتوبة بالحروف ـ الرسوم الصينية (كانشي) التي تلتزم التزاما شديدا بصيغ وقواعد شعر الصين القديمة، هذا لا يعني أن «ميتشيزاني» لم يكتب أيضا قصائد «واكا»، لكن ما وصلنا منها غير مؤكد بأنه له حقا. فبعد إقالته السياسية، وبعد نهايته البائسة ثم وبعد رد الاعتبار إليه بشكل استعراضي بعد موته، يحتمل جدا أن كثيرا من قصائد «الواكا»، قد كتبت باسمه ونسبت إليه، لكن المؤكد هو أن «ميتشيزاني»، يبقى أعظم شاعر ياباني كتب «الكانشي» (الشعر باللغة الصينية. ولحسن الحظ أن مجاميعه الشعرية الصينية وصلتنا كاملة، دون نقص، ونستطيع اليوم تناولها بفضل إصدارات مليئة بالتفاسير الدقيقة جدا.

من هو «ميتشيزاني» هذا الرجل الذي توفي عن ٥٩ سنة' بعيدا عن العاصمة في مدينة «دازايفو» الواقعة في أقصى غرب الأرخبيل الياباني، في جزيرة «كيوشو»، حيث عوقب بالنفي الى هناك ؟ إليكم في البداية لمحة موجزة عن حياته.

ولد سنة ٨٤٥ وتوفي سنة ٩٠٣. كان مثل جده وأبيه، مثقفا ضليعا في الكونفوشية، ثم جاء حفيده «نوـ ميتوكي» ليصبح هو الآخر شاعر «كانشي» معروفا جدا.

يحكى أن «ميتشيزاني » أثار دهشة أبيه بقصيدة كان قد كتبها وعمره لا يتجاوز ١١ سنة. وبعد سنوات عدة أصبح الشاب دبلوماسيا، واستقبل في «كيوتو» بعثة دبلوماسية لبلد يدعى «بوهاي» الذي كانت لليابان معه علاقات وطيدة ومتطورة جدا. وقد أشاد السفير نفسه بمواهب «ميتشيزاني» الشعرية. «بوهاي» منطقة تقع في الشمال الشرقي من الصين،

ازدهرت بين القرن الثامن والقرن العاشر، وكانت لها ثقافة غنية غنى ثقافة الامبراطورية «التانغية»، كما أن سفيرها كان شاعرا معروفا وبمقدوره اكتشاف موهبة «ميتشيزاني» الشعرية.

حاز «ميتشيزاني» على لقب دكتور في الآداب وعمره ٣٢ سنة، وهذا أمر نادر في ذلك العصر. وكان، بصفته موظفا مثقفا وينتظره مستقبل باهر، يتمتع بملذات الحياة في البلاط. بالمقابل كان عرضه لجميع أنواع الغيرة، والحسد. هذا الموظف اللامع، الذي كان من المؤكد أنه سوف يتابع عمله بشكل منتظم في البلاط، عين وهو في سن الواحدة والأربعين، وبسبب تغير مفاجيء تماما،حاكما على منطقة «سانوكي» - أي منطقة «كاثماوا» حاليا - في جزيرة «شيكوكو» بعيدا عن العاصمة. هكذا كان مجبرا على البقاء أربعة أعوام مثبطة في بلد بعيد جانب البحر.

غير أن هذا الحدث أعطاه فرصة نضوج حقيقي على الصعيد الإنساني. فلأول مرة يجد نفسه على احتكاك مباشر مع الناس. ولذا استطاع أن يعرف واقع حياتهم اليومية البائسة جدا. الأمر الذي سوف ينعكس على إبداعه الشعري، ويدخل تطورا جديدا ومهما. هكذا بدأت تظهر في قصائده سلسلة موضوعات، ما كان له أن يتناولها لو بقي في البلاط، كما يمكن أن نلمس فيه وبدقة يقظة متدرجة على الفساد المنتشر في أوساط الموظفين آنذاك.

بعد هذه الاقامة في «سانوكي»، عاد الى العاصمة: وهناك نال ثقة الامبراطور «أودا» شبه المطلقة، بعيد تدخله الفذ لحل مشكلة سياسية معقدة. بعبارة أخرى، كان للقائه مع الامبراطور تأثير حاسم على مصيره.

كانت تسيطر على الأوساط السياسية في ذلك العصر عائلة «فوجي وارا» سيطرة لا مثيل لها إطلاقا. وكانت للأباطرة، مع بعض نبلاء هذه العائلة روابط زواجية، وفي الغالب، لم يكونوا سوى دمى بأيدي هؤلاء.

ومع ذلك،كان الامبراطور «أودا» يطمح الى تحييد قوة آل «فوجي وارا» وإصلاح القضايا السياسية. ومن أجل هذه الغاية، رفع «ميتشيزاني» الى مراتب مهمة. هكذا أصبح تقدم هذا الأخير في الأوساط السياسية الرسمية سريعا جدا، الأمر الذي عزز احتراس آل «فوجي وارا» منه. ثم إن غيرة الموظفين الآخرين منه، وتمنعهم عن التعاون معه، كانا قد بلغا الذروة. إضافة الى زواج الأمير الامبراطوري «توكيو - شينو» بإحدى بناته. في مثل هذه الظروف، حيث كان القلق ينغصه من إزدياد الخصوم المحيطين به، توصل «ميتشيزاني» الى مرتبة وزير اليمين، أعلى مرتبة سياسية آنذاك وكان عمره ٥٤ سنة. وفي الوقت نفسه كان «توكيهارا - نو - فوجي وارا» الشخص الوحيد الذي عينه الامبراطور في مرتبة مماثلة لمرتبة «ميتشيزاني» أي وزير اليسار، وهو من أقوى فروع عائلة «فوجي وارا» ولم يكن عمره آنذاك أكثر من ٢٨ سنة، أي أصغر من «ميتشيزاني» بـ ٢٦ سنة: في هذا الحدث ما يوضح جيدا القوة السياسية الأسطورية لآل «فوجي وارا» آنذاك.

بعبارات أخرى، يشير هذا الى أي حد كان «ميتشيزاني» يعيش معزولا كان دعم وثقة الامبراطور «أودا» في البداية فقط، يمنحانه الثقل والسلطة للتعادل السياسي مع قوة آل «فوجي وارا». لذلك لا نبالغ إذا قلنا إن مصيره كان معلقا بخيط فقط. وقبله بقرن ونصف، كان «كيبينو - ماكيبي» هو الشخص الوحيد الذي لم يكن من عائلة رجال الدولة، بل من وسط مثقفين غير غني والذي بلغ أعلى مراتب الطبقة السياسية.

لكن الامبراطور،وبكل لا مبالاة الاباطرة عادة، لم يبق حتى النهاية حامية «ميتشيزاني» فهاهو يعتزل واجهة المسرح السياسي، ويخلع نفسه لصالح ابنه البكر، مفضلا، بصفته امبراطورا معتزلا البقاء في الظل من أجل الإمساك جديا بخيوط السلطة، كان عمر خليفته «دايغو» ١٢ سنة فقط عندما تم تنصيبه امبراطورا. أما هو فكان لا يزال في ريعان الشباب ٣٠ سنة. لقد استطاع «أودا» أن يتمتع - ولحد موته بعد ٣٤ سنة من تخليه عن العرش - بملذات الحياة التي تتاح عادة للاباطرة السابقين. في هذا الوقت ازدهرت حضارة عصر هييان وعرفت أوج تفتحها. والواقع هو أن عصري الامبراطور «أودا» وابنه الامبراطور «دايغو» يمثلان فعليا ازدهار الثقافة اليابانية الكلاسيكية، ويمثلان المرحلة التي استطاع خلالها شاعرنا، ثم شعراء «ديوان قصائد الواكا القديمة الحديثة»، ان يوصلوا الى أعلى درجات الاتقان والكمال شكلي «الكانشي» و«الواكا» الشعريين.

كن الامبراطور الشاب «دايغو» في البداية وتنفيذا لأوامر الأب، كل الاحترام والتقدير «لميتشيزاني» أضف الى انه لم يخف مرة واحدة إعجابه اللامحدود بقصائده. وبعد سنتين من تنصيبه امبراطورا، عين «ميتشيزاني» وزيرا لليمين. آنذاك، كان الامبراطور المعتزل «أودا» لا يزال قادرا على إدارة ابنه بسهولة من على مسافة. الأمر الذي يفسر نجاح «ميتشيزاني» في تحمل المسؤوليات الملقاة على عاتقه، بسبب موقعه، رغم الصعوبات المتعددة التي كان يواجهها.

بيد أن هذه الوضعية ستجر «ميتشيزاني» بشكل خفي لكن محتم، الى الخسارة. فكلما كان نفوذه يزداد، كان يبدو أكثر خطورة في نظر آل «فوجي وارا». لقد تآمر عليه أقوياء

هذه العائلة من «توكيهارا» الى المثقفين المليئين بالحقد عليه، الى الراغبين بخسارته، فأقنعوا جمعيا الامبراطور«دايغو» بأن وزير يمينه يدبر له مكيدة هائلة، غايتها أن يتخلى عن العرش وأن يحل محله الأمير «توكيو ـ شينو» المتزوج بابنة «ميتشيزاني» نفسه.

من السهل أن نتصور مدى الصدمة التي أصيب بها الامبراطور الشاب، الذي لم يكمل بعد عقده الثاني (١٦ سنة)، من جراء مشروع هذه المؤامرة المزعومة. هكذا، أقيل «ميتشيزاني» من منصب وزير اليمين، ليعين في وظيفة مثيرة للسخرية: «حاكم مبعوث في كيوشو». عقوبة العاصمة جاءت في وقت قصير للغاية. إن هذه الوظيفة الجديدة، والتي تعادل في أيامنا «نائب الوالي»، لم تكن في غالب الأحيان، أكثر من تعيين أسمي لموظفي الحكومة المركزية الكبار المقالين من مناصبهم. وهذا ما حدث لشاعرنا «ميتشيزاني» تماما، دون أي خرق للقاعدة. لنشر الى أن مدينة «دازايفو»، الواقعة في غرب أقصى الأرخبيل الياباني، كانت بالنسبة الى حكومة «كيوتو» قاعدة عسكرية دفاعية ضد أية تهديدات محتملة من الصين أو من كوريا.

بعد سنتين من حياة الانزواء في هذه المدينة القوية، مات «ميتشيزاني» هناك والآلام الروحية والمعنوية تقض مضجعه. إن القصائد التي كتبها، خلال منفاه، انتحاب بدموع من دم. إنها تعبر بصدق حاد عن رجل مدان بجريمة لم يرتكبها وبفضل هذه الأعمال الأدبية صار «ميتشيزاني» الشاعر الكبير الذي نعرفه.

عندما أرسل الى المنفى بددت عائلته بفظاعة وشتت أفرادها في ستة أماكن مختلفة. زوجته وابنته استطاعتا البقاء في البيت بكيوتو. لكن أولاده، فقد أرسلوا الى محافظات بعيدة جدا عن العاصمة: الأول الى «توسا» الثاني الى «سوروثما»، الثالث الى «هبوا»، الرابع الى «هاريما». أما «ميتشيزاني» فقد أخذ طريق المنفى الذليل مع أصغر أبنائه، فتى وفتاة. وسرعان ما مات هذان الأخيران بسبب سوء التغذية في «كيوشو». هو الآخر لم يكن صلبا كثيرا سقام حاد بسبب الخوف.. واليأس، عجل من اقتراب نهايته.

لكن التاريخ لا يتوقف عند موت «ميتشيزاني». فبعد هذا الموت بوقت طويل، تعود روحه القلقة الثائرة لتنتقم من الذين دبروا إقالته. فوزير اليسار، «فوجي وارا ـ توكيهارا» المسؤول الأول عما حدث لشاعرنا، مات باكرا وعمره ٣٨ سنة. ورأى الجميع في هذا الميتة أن روح «ميتشيزاني» تنتقم. كما أن صاعقة ضربت أهم جناح في القصر الامبراطوري، فمات بعض الذين تآمروا خفية على «ميتشيزاني» ميتة شنيعة، وحتى بعد وفاة الامبراطور «دايغو» انتشرت دعاية مفادها أنه سقط في الجحيم. باختصار كان يعتقد أن «ميتشيزاني» تحول الى إله الرعد كي ينتقم لنفسه. ولهذا بعد عشرين سنة على وفاته، يعاد الى جميع مناصبه الأولية، كوزير لليمين، بغية أن تهدأ روحه الثائرة ثم بعد قرن صار بمرتبة إله. ولا يزال حتى اليوم معبودا في جميع محافظات اليابان تحت اسم «تن ـ جين ـ ساما» (حرفيا: ألوهية سماوية). وباعتباره كان مثقفا كبيرا خلف وراءه آثارا أدبية لا مثيل لها، فإن مرشحي مسابقة الدخول الى الجامعات والمدارس يتوجهون برجائهم إليه، وكذلك عندما يأتي فصل الامتحانات، فإن التلامذة وأمهاتهم، في جميع أنحاء اليابان، يتوافدون الى المعابد المخصصة لـ: «تن ـ جين ـ ساما».

يوضح هذا أن الصورة المنتشرة عن «ميتشيزاني» هي صورة شخص عنده طاقات ثقافية نادرة. لكن اليابانيين، في غالبيتهم، نسوا أنه كان قبل كل شيء شاعرا كبيرا. يعود هذا النسيان الى أن أعماله المكونة أساسا من «الكانشي» (أي الشعر المكتوب باللغة الصينية)، مكتوبة بأسلوب «الكامبون»، أو بالصينية القديمة التي لا يفهمها في أيامنا سوى عدد محدود من القراء.

بالمقابل، فإن شعراء الجيل التالي لـ «ميتشيزاني» بدءا بـ «كينو ـ تسورايوكي» كانوا يكتبون أشعارهم باليابانية المحكية آنذاك (ياماتو ـ كوتوبا) ويستخدمون حروفا الـ «كا ـ نا». وبفضل هذا التغيير الجذري لنظام الكتابة والذي حدث عبر جيل واحد بالكاد، فإن مختارات «ديوان قصائد الواكا القديمة الحديثة» التي وضعها «كينو ـ تسورايوكي» فرضت نفسها خلال عشرة قرون تلت، كأهم مختارات في تاريخ الشعر الياباني. بالمقابل وفيما كان «ميتشيزاني» يزداد شهرة كمثقف، وكسياسي ذي مصير مأساوي، ثم بعد موته كإله معبود وفيما كان مسرح «الكابوكي» يزدهر باستلهام هذه الشخصية ـ «مسرحيات حول سوثماوارا».. بدءا بمسرحية عنوانها «مرآة التدرب على تعاليم سوثماوارا السرية ـ فإن قيمة «ميتشيزاني» كشاعر بقيت مجهولة لوقت طويل جدا. وهذا ما يؤسف له، لا بل هو ظلم حقيقي لشاعرنا. ولذلك ألححت في كتاب نشرته منذ سنوات تحت عنوان: «سوثماوارا ـ ميتشيزاني شاعرا» على أهمية هذا الرجل في المجال الشعري.

في محاضرتي الثانية، سوف أتكلم على «كينو ـ تسورايوكي» وعلى الجمالية التي تطبع مختارات «الواكا» الموضوعة بأمر امبراطوري، بدءا بـ «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة». لكن لنؤكد منذ الآن وللإشارة الى هذه المسألة في علاقتها مع أعمال «ميتشيزاني» أنه يوجد اختلاف

نوعي وجذري بين الشعر «الكانشي» وشعر «الواكا».

إن «ميتشيزاني»، وبلجوئه، على صعيد اللغة والكتابة، الى وسائل تعبير من أصل صيني، قد بذل كل ما في وسعه لكتابة قصائد ترتكز على مباديء الشعر الصيني نفسها . وقد توج مسعاه هذا بالنجاح. فأعماله تمتاز على صعيد اللغة أو المضمون بشمولية الحد أن شعراء الصين الكبار - ليبو، نوفو، أو برشوي — لو قدر لهم وقرأوها لكانوا استقبلوها باحترام شديد جدا.

وبشكل عام نجد في قصائده — ولاسيما التي كتبها خلال إقامته بسانوكي ثم خلال منفاه. بجزيرة كيوشو - أن التعبير عن المشاعر (فرح أوحزن، غضب أو ألم) ترافقه باستمرار إشارة دقيقة الى العلة والمعلول. كما أن موقع الذات محدد بدقة هو الآخر. كذلك نجده يعبر بوضوح عن مواقفه إزاء أحداث المجتمع المحيط به. والموضوعات التي يتناولها متعددة متنوعة: فهو تارة يذكر الرشاوي والمفاسد الأخرى المنتشرة في وسط البيروقراطيين، الغيرة والجشع السائدين بين المثقفين؛ كذلك يشير الى قوة إرادته في مثل هذه الظروف، وتارة يصف أبهة مختلف الحفلات الرسمية مركزا اهتمامه على غنج الراقصات وجمالهن الساحر، على حركاتهن، ووضعاتهن الفاترة؛ وتارة أخرى يرسم بالتفصيل فقر وآلام الناس الحسية، المعنوية؛ كما ينقل إلينا مظاهر متعددة عن حياته الخاصة اليومية من خلال قصائد تحكي بطريقة مؤثرة جارحة كيف كان يعيش وحيدا، أو كيف مات ابناه الصغيران معه. باختصار إن قراءة الأعمال التي تركها «ميتشيزاني»، سوف تتيح لنا، وبشكل ملموس، أن نتخيل وجود هذا الشاعر المثقف الذي كان قد عاش منذ ألف عام، وسوف ندرك ذاك الوجود على حقيقته، وحتى في تمزقاته النفسية.

هذا بالضبط ما كان يقصده الصينيون بالشعر. بدقة أكثر، كانوا يعتبرون طبيعيا أن تظهر «الأنا» في القصيدة، وتؤكد نفسها بوضوح إزاء المجتمع كان التمييز، لا بل وحتى التناقض، منذ الأساس، موجودا بين الذات والموضوع، وبشكل صريح جدا، في الشعر الصيني القديم، أي في «الكانشي».

والمقارنة بين هذا الشعر والشعر الياباني سوف تكشف، وفي نقاط عديدة، عن فرق نوعي مفاجيء يكمن، بالدرجة الأولى، في شكل «الواكا» الشديد الإيجاز والحقيقة إن صيغتها الأكثر بساطة وأولية، هي صيغة «التانكا» (أي قصيدة قصيرة) والتي تتكون من ٣١ مقطعا صوتيا موزعة على خمسة أبيات. ومنذ القرن السادس عشر يأتي شكل «الهايكو» (١٧ مقطعا صوتيا) الأقصر، ليغني بقصره هذا العالم الشعري. إن شكلي «الهايكو» و«التانكا» كانا على مر العصور محل شغف وافتتان. ولا يزال الأمر كذلك لحد اليوم. لكن من يقول «إيجاز» يقول بشكل طبيعي «صعوبة قصوى في التعبير عن وقائع وأشياء محددة» من خلال شكل مماثل. براعة هذا الشعر ترتكز أساسا على الإيحاء، على تقديم معلومات محدودة جدا جدا. في شعر «التانكا» لا يوجد إطلاقا أي وصف تفصيلي لأحداث ملموسة، أو لأشياء: فيه إشارة موجزة جدا الى المشاعر التي تولدها أحداث الخارج لدى الشاعر. ولا تذكر الوقائع الملموسة إلا عندما تكون ضرورية حقا للتعبير عن تلك المشاعر، وذلك بأقل ما يمكن أيضا. واللجوء الى وصف أكثر دقة، يعتبر سوقيا ونثريا، ومستبعدا إلا في أعمال كتاب عرفوا ببراعتهم ومهارتهم.

انطلاقا من هذه الملاحظات، نجد أنه في شعر «الواكا» يندر جدا إثبات «الفاعل - الذات» أو الإشارة إليه في علاقاته والمجتمع، أو المحيط المباشر. يتم في هذا الشكل الشعري عموما، إسقاط الفاعل — الذات. وغالبا ما ينظر الى الذات والموضوع ليس في تناقضهما، بل في جانبهما «الإندماجي».

انتشرت في أيامنا طريقة شعرية تقوم على كتابة قصائد «تانكا» متتالية - عشرة، عشرون - حول موضوع واحد. هذه الطريقة المدعوة بـ «كتابة متسلسلة، وهي وسيلة لمداواة الاقتضابية المذكورة آنفا، والتي هي جزء من طبيعة شعر «الواكا» تتيح وصف ورواية الوقائع بشكل ملموس كما تتيح التعبير عن الرأي الشخصي. يبرهن ظهور هذه الطريقة على أن الوصف الدقيق لا يمكن أن يكون إلا محدودا جدا، وموجزا جدا، في إطار قصيدة «واكا» واحدة فهذا الشكل الشعري، يقوم حقا على فن التقاط أولى ارتعاشات الإحساس قبل أن تتلاشى.

وهناك طريقة أخرى تساعد على توسيع الحدود الضيقة لشكل «التانكا»: يقوم عدة أشخاص بتأليف سلسلة من نصوص قصيرة، مترابطة تشكل قصيدة طويلة. هذه الطريقة المعروفة أساسا باسم «رنفا» أو «رنكو» وحسبما تستند على «التانكا» أو على «الهايكو» - أفرزت أخيرا منهجا جديدا للكتابة، يشار إليه بكلمة «رينشي» أو «قصائد متسلسلة» وبصفة الـ «رينشي» صيغة أصيلة للإبداع الجمعي، فقد بدأت تلفت الانتباه وتثيره حتى في أوروبا وفي هذا أيضا، يمكن أن نلمس واحدة من نتائج استحالة التعبير، ضمن حدود قصيدة «واكا» واحدة، إلا عن معنى محدود جدا جدا.

بشكل عام وفيما يبدو أن «إثبات» أنا الشاعر شيء طبيعي جدا في الشعر الصيني فإن العكس يمكن أن يقال بصدد شعر «الواكا» حيث — يحبذ «إلغاء» الأنا بشكل طبيعي جدا. لكن عما يبحث الشاعر من خلال هذا الإلغاء ؟ فبدلا من

التعبير عن فرديته، يذوب طواعية في الطبيعة المحيطة به، بغية التوحد معها توحدا يتسامى بالأنا. لنشر الى أن المجتمع الذي ازدهر فيه شعر «الواكا» القديم كان يحكمه نظام دقيق وحاد جدا. أضف الى أن معنى الجميل والأذواق، كانت ترتكز على أسس مقننة الأمر الذي وقف عائقا أمام إبراز الشخصية وإخراجها.

إن عصر هييان الذي يمتد على مدى أربعة قرون، يعني في الجوهر سيادة عائلة «فوجي وارا» سيادة قوية على مجتمع يصعب فيه قبول التصرفات والكتابات الشاذة والغريبة سواء بين أفراد العائلات الأخرى القوية، أو حتى بين أفراد آل «فوجي وارا» أنفسهم بهذا المعنى، نستطيع وصف هذا المجتمع بأنه «متجانس». وهنا، أيضا نجد سببا من أسباب إلغاء أو إسقاط الأنا والفرد في الشعر.

بيد أننا وإذا تابعنا هذه القضية في مؤلفات النساء، فمن الممتع الاكتشاف بأنهن، في المجال الشعري على الأقل،يفقن عدد الرجال في الكتابة والتعبير خارج «جمالية التجانس» هذه. وذلك لعدة أسباب: من جهة، لأنهن أقل من الرجال خضوعا لمنظومة الواجبات الاجتماعية، وبالتالي لم يكن ليبالين كثيرا جدا بالمظاهر، أو بالواجبات المتعلقة بمرتبتهن، ومن جهة أخرى، وبما أن اهتماماتهن الأساسية كانت تتعلق بحياتهن الخاصة، سيما الحب والزواج والتغيرات التي يمكن لهذين الحدثين إضافتهما الى وجودهن، كن قادرات على التعبير بعفوية أكثر من الرجال بكثير من خلال شكل موجز كشكل «الواكا» عن ألوان غنية ومتعددة من المشاعر والأحاسيس، وعن شعور مكثف بالوحدة. بعبارة موجزة، إذا ما نظرنا الى الأشياء لجهة التعبير عن العواطف، نستطيع القول إن النساء - على الأقل في إطار «الواكا» الشعري - كن يمتلكن طاقة تفوق جيدا طاقة الرجال.

سوف أعود الى هذه المسألة في محاضرتي الثالثة عندما أخذ مثالا بعض شاعرات اليابان قديما. لكن الأسباب التي ذكرتها للتو، توضح جيدا الدور الكبير الذي لعبته النساء في تاريخ «الواكا». إن الحديث عن هذا التاريخ دون الكلام عن الشاعرات كالحديث عن الجسد دون قلب.

هذه الظاهرة استثنائية ونادرة في تاريخ الشعر، سواء في الصين أو في الحضارات الأوروبية. وبهذا المعنى يمكن التأكيد على أن الأمر يتعلق بواحدة من خصوصيات التقاليد الشعرية اليابانية.

- ٣ -

سأقوم الآن بعرض أمثلة من أشعار «سوثماوارا - ميتشيزاني»، موضوع هذه المحاضرة. وآمل أن أوضح لكم، على مدى محاضراتي التالية، كم تختلف هذه الأشعار عن شعر «الواكا».

وها هي قصيدة أهداها الى «كينو - حاسيو» صديقه الحميم وتلميذه في المجال الأدبي، يسبق هذه القصيدة تمهيد قصير، ينتقد فيه «ميتشيزاني» أخلاق علماء عصره الفاسدة.

«عندما أتأمل سلوكيات مثقفي هذه الأيام، سواء في الإجتماعات الحميمة، أو بين الناس، فلا أرى غير الجنون في أقوالهم، لأنهم عبثا يناقشون طويلا آراءهم المتعلقة بالمباديء الأساسية لأي علم لا يزال واهيا أو متعثرا. أما عن الآخرين، فمن الأفضل ألا نقول شيئا: مع الكحول أو مع النساء، يقضون الوقت في تصفية حساباتهم، وهمهم الوحيد هو التشاتم وإذلال بعضهم بعضا، وجعل خصومهم يفقدون كل شيء. أهديك هذه القصيدة كي أشجعك على الكتابة الشعرية».

بهذه العبارات، يهدي «ميتشيزاني» قصيدته الى «كينو- حاسيو»:

عاصفة في الجامعة
ولا رغبة في الدراسة!
والأنكى، أن العلماء يتسكعون
في جميع الجهات
وماذا! هؤلاء الرعاع أليس
في قلوبهم غير الحصى؟
لا شيء غير الهذيان
يفتن المستمع
استيقظ من خدرة
الليالي حيث تنتشي
وقف أمام الأزهار
كي تغني كما تريد
لا تخف أن يهجرك
الشعر في يوم ما
لا متناه النعيم الذي
يقدمه لنا الأمير

من البيت الأخير، نفهم أن «ميتشيزاني» كان موظف بلاط كبيرا. وبصفته هذه يحض صديقه على الدراسة بجدية، وعلى إظهار مواهبه الشعرية. لأنه هكذا يستطيع إكتساب محبة ورعاية الامبراطور.

إن الموضوع الذي يتناوله «ميتشيزاني» في هذه القصيدة، يستحيل تناوله في إطار شكل «الواكا» الغنائي. من جهة يتجلى نقد عنيف للمثقفين السوقيين، ومن جهة أخرى، تتجلى إرادة «ميتشيزاني» بشكل واضح، لتجاوز هؤلاء الناس، ولتأكيد وتثبيت قناعاته، وعندما يتم إختيار صيغة

«الكانشي» الشعرية فمن الطبيعي القدرة على التعبير بهذا الشكل. ويمكن القول أكثر من ذلك: وحدها صيغة «الكانشي» كانت تتيح بهذا الشكل من التعبير الذي تعجز عنه صيغة «الواكا» في إطار حدودها الموجزة جدا.

في القصيدة التالية، نجد مظهرا مختلفا تماما لموهبة «ميتشيزاني» فهو يغني جمال الراقصات الساحر، وغنجهن أثناء مأدبة باذخة أقيمت بداية الربيع في البلاط. والمقطع الذي اخترته لكم يتحدث عن جو لحظات انتهاء العيد، ذلك الجو المدوخ والحنيني:

لم تبدو الثياب ثقيلة جدا
فوق بشرتهن البيضاء الحريرية؟
«لكن الربيع هو الذي يوهن أوراكنا»
كذا ستقول لكم الشقيات الكاذبات
ماكياج يتغير، يد ناعمة تفتح
علبة المساحيق النفيسة
على عتبة القصر يمشين بخطوات وئيدة
كآبة الرحيل
في عيونهن المغرية الجذابة تخفق أمواج
أثارتها الرياح
لمشيتهن وثبة ثلج يطير
ويرقص في نضارة الصحو
وفيما يغيب النهار خجولا بين الزهور
يتوقف غناء الشبابة
متأملات سحابا في المدى، يسرعن الخطى
في اتجاه جناحهن السرى

عبر هذه الأسطر نتعرف على الموظف البلاطي، الشاب، السعيد من نفسه، والذي يتمتع تماما بسحر وملذات حياة البلاط.

لكنه وبعد كتابة هذا النوع من القصائد، أجبر على الحياة مدة أربع سنوات خارج العاصمة، بصفته حاكما لمقاطعة «سانوكي». نستطيع أن نتخيل الأثر الذي تركه هذا التحول الفجائي في المسيرة المنتظمة لمهنته. إنه أشبه بأثر عاصفة في سماء صافية. خلال هذه الفترة، أنشد «ميتشيزاني» في كثير من القصائد، كآبته ووحدته. لكن هذا ليس كل شيء: مقاربا لأول مرة في وجوده حياة الناس المليئة بالبؤس، يسجل في قصائده ما يستطيع التقاطه من تلك الحياة. هكذا أتيح لمن كان يمجد متعة وعذاب الدراسة، جمال وفتور حياة البلاط، أن يكتب مادة شعرية جديدة اغترفها من واقع الأشياء.

من بين الأعمال التي تعبر جيدا عن هذه المرحلة، نجد سلسلة نصوص بعنوان: «عشر قصائد للبرودات الأولى». وسبب هذا العنوان هو أنه يظهر بشكل منتظم، وفي بداية كل قصيدة نجد البيت التالي: «لمن ستكون البرودات الأولى؟» باختصار، يأخذ «ميتشيزاني» مثال عشرة أشخاص من أوساط مختلفة، ويتساءل أي شخص تناله أولا قسوة الشتاء فيهبط الى حضيض الآلام:

لمن ستكون البرودات الأولى؟
لحافي قدمين يعود الى بلدته؟
لم يعد له أثر في السجل المدني
اسمه يخون جذوره

***

تربة قاحلة في بلاد عقيمة
جسد أنحله التشرد
بلا هدف ولا مأوى سيتوه الرجل
إلا إذا ناله عطف غني

تتناول هذه القصيدة مصير رجل لم يستطع أن يعيش حياة مقبولة بسبب الضرائب، الأعمال المرهقة التي تثقل كاهله، فهجر مسقط رأسه. لكن حتى في مكان آخر، لم يجد أرضا يعيش فيها بهدوء. ولذا أجبر على العودة الى بلدته لكن في بلدته أيضا، اختفى اسمه من لوائح السجل المدني. هكذا لم يبق أمامه إلا أن يتحول الى متشرد ضائع بشكل نهائي.

مصير آخر بائس: مصير بستاني، يعمل في مجال زراعة أعشاب طبية غالية جدا. ولا يحق له، حتى في حالة مرض خطير، أن يستخدم عشبة واحدة من هذه الأعشاب التي تخرج من بين يديه؟

لمن ستكون البرودات الأولى؟
لعامل يومي يزرع الأعشاب الطبية؟
يعرفها جميعا، من أنبلها الى أحقرها
إنسان مستعبد، مسخر دون رحمة

***

هذه الأعشاب المجنية بدراية
لن تشفي آلامه وبؤسه
وأثناء الحصاد إذا نقصت عشبة واحدة
بفظاظة يجلد ويصفع

سلسلة «عشر قصائد للبرودات الأولى» تتناول، كما أشرت، مجموعة من الأشخاص الذين يعانون أولا، وقبل الجميع، من قسوة الشتاء: متجول يبحث عن عمل جاء من أقليم آخر، ودخل الى إقليم «سانوكي» بشكل غير شرعي؛ رجل مسن توفيت زوجته، يحضن يائسا ابنه الصغير بين ذراعيه، يتيم الأبوين، العتال الذي يكد ناقلا البضائع من جهة الى جهة، وهو لا يرتدي، في عز الشتاء، سوى «كيمونو» غير مزدوج؛ الملاح الذي يمارس، هو الآخر، مهنة النقل؛ الصياد الباحث عن

أسماك مفترضة سوف تساعده في دفع ما يتوجب عليه من ضرائب، بياع الملح ـــ لأن انتاج الملح على شواطيء جزيرة «شيكوكو» كان مشهورا أو الحطاب.

ما تجدر ملاحظته هنا، هو أن غالبية الأشخاص الموصوفين في هذه القصائد هم ناس فقراء يعانون من ثقل الضرائب. أمام هذا الواقع الذي اكتشفه «ميتشيزاني» في «سانوكي» ، لابد أنه ـ ولكونه في جهة من يأخذ الضرائب ـ قد صدم صدمة قوية تشهد عليها قصائده نفسها. لم يكن ممكنا إلا لموظف مثله، وبمرتبته، أن يرصد وبشكل متنوع، وواسع الظروف الواقعية للفقراء العشرة الذين يظهرون هنا. لكن تجدر الإشارة الى أن الموظفين الكبار، كانوا أساسا، وفي غالبيتهم، عاجزين عن الشعور بالعطف والرأفة إزاء الطبقات الاجتماعية المسحوقة. بهذا المعنى، يبدو «ميتشيزاني» موظفا بلاطيا، وشاعرا نادرا. ولا نجد قبله، وبعده، إلا عددا قليلا جدا من الشعراء الذين أقدموا على مقاربة شعرية مماثلة. ومع مرور الزمن، صار عدد الشعراء القادرين على كتابة قصائد من هذه النوعية يقل شيئا فشيئا لحد الندرة.

«ميتشيزاني» الذي احتفظ قلبه سرا بذكرى ما شاهده في «سانوكي»، يعود من جديد الى العاصمة «كيوتو». وبفضل الامبراطور «أودا» الذي ميزه عن غيره تصاعدت مراتبه بشكل مذهل السرعة. غير أن داخله قد أصبح ساحة للمشاعر المتناقضة. هذا الموظف الشاعر، وبعد أن شاهد في «سانوكي» مصير الناس البائس، كيف كان يمكنه أن يغطس من جديد في حياة البذخ والرفاهية لارستقراطيي الطبقة العليا؟ وعلى الرغم من كل شيء، تابع تدرجه في السلطة بشكل لا يقاوم. وكانت إرادة الامبراطور «أودا» وابنه الامبراطور «دايغو» وراء هذا الصعود الاستثنائي، ولم يكن بمقدور «ميتشيزاني»أن يخيب توقعهما.

في مثل هذه الظروف، وعندما كنست المكيدة التي دبرها آل «فوجي وارا» ثقة الامبراطور «دايغو» بشاعرنا، لم يكن السقوط إلا أكثر فظاعة. طلب شاعرنا، وقتها، دعم الامبراطور المعتزل «أودا» الذي بذل ما في وسعه لانقاذه من الكارثة، لكنه لم يستطع صد هذه الدسيسة. وهكذا جرد «ميتشيزاني» من كل شيء، ونفي الى أقصى غرب الأرخبيل الياباني الى مدينة «دازايفو»، حيث وجب عليه أن يعيش في بيت يفتقر الى شروط السكن الأولية. كانت ممتلكاته الوحيدة التي احتفظ بها في رحلته هذه، أعمال الشاعر«بو ـــ تشوإي»، وأعمال شعراء صينيين آخرين ـ يجلهم إجلالا عظيما، كان عمره آنذاك ٥٧ سنة، ولم يكن قد بقي له من الحياة سوى سنتين، كتب خلالهما ٣٩ قصيدة. وهذا لا يعادل حتى عشر انتاجه الاجمالي الذي يصل الى ٥١٤ قصيدة. لكن هذه الأعمال المكتوبة في «دازايفو» تمثل مجموع نشاطه الأدبي بعد التغير الجذري الذي قلب حياته.

بين هذه القصائد المتنوعة جدا، حيث تتقاطع نصوص قصيرة، وأخرى أكثر طولا، يوجد ما يستحق فعلا أن يقال عنه إنه تحفة شعرية. وهذا بالتحديد ما خلد اسم «ميتشيزاني» في الشعر.

في نصوص السنتين الأخيرتين من حياته، يصف «ميتشيزاني» بدقة،، البؤس الذي يحيط به، يهاجم التهمة الظالمة التي تعرض لها، يشكو مصيره البائس، يفكر بزوجته وأطفاله، يغني باستمرار قنوط المناظر المحيطة، ووحدته الخاصة، يبكي بكاء حادا فقد صديق عزيز لاحقته العدالة بسبب وضعية مشابهة لوضعيته، ولعله مات اغتيالا، يشكو من أنه لم يستطع أن يجد راحة القلب رغم أنه لجأ الى البوذية. وجميع هذه القصائد مكتوبة بطريقة حية لحد أننا نكاد نرى حياة «ميتشيزاني» تجري أمام أعيننا.

أضف الى ذلك أن هذه النصوص المرصعة بالشواهد من أعمال الشاعر «بو ـــ تشوإ ي» وغيره من شعراء الصين، هي على الصعيد الشكلي مكتوبة بصرامة وأناقة، لا تختفيان لحظة واحدة. وهي في الواقع نموذج حقيقي للشعر الصيني الكلاسيكي.

هذا التواجد المشترك لدقة لا مثيل لها في الشكل، ولكآبة حادة في المضمون، يشهد على عظمة الأعمال الشعرية التي أنجزها «سوغاوارا ـ نو ميتشيزاني». وإذ لا أستطيع أن أقدم هنا، وبالتفصيل أطول القصائد فإنني أكتفي ببعض المقاطع، أو بذكر بعض الأمثلة المأخوذة من قصائد قصيرة، وذلك لإعطاء لمحة عن حياة «ميتشيزاني» في سنواته الأخيرة.

هي ذي لحظة مأخوذة من حياته اليومية:
أما من أحد نتحدث إليه؟
أنام وحيدا وذراعي وسادة
في جو خانق مطر كئيب لا يتوقف
ووجبات الطعام نادرة : لا جمر في المدفأة
أسمكة تسبح في القدر المليئة ماء؟
وعلى العتبة ضفدع ساحر لا يكف عن القرير
فلاح صغير يجلب لي خضارا
والى جانب الفرن طفلة تطبخ الدقيق

البيت الذي سكنه «ميتشيزاني» وبما أنه بقى غير مسكون لفترة طويلة، تحول الى كوخ وضيع عاش فيه الشاعر حياة انقباض، لحد أنه فقد رغبة أن يصنع لنفسه طعاما بشكل منتظم. وحدهم أطفال القرية المجاورة، كانوا يجلبون له، من حين الى آخر، خضارا، أو يحضرون له وجبة خفيفة لأن معدته كانت ضعيفة ومريضة.

واضحـة قدرة الـوصف في هـذه الأبيـات. فمنذ القـراءة الأولى، يتكشف بوضـوح أمام أعينـنـا، المحيط اليومي للشـاعر الكبير، المنفي قبل ألـف سنـة. في حيـاة المنفى هـذه، كـان «ميتشيزاني» ينتظر بتلهف أليم رسائل زوجتـه التي بقيت في «كيوتو». لكن يبدو أن الزوجة لم تكن قادرة على الكتابة بحرية كانت، من حين الى حين، ترسل إليـه زنجبيلا طازجا داخل صرة مموهة بعبارة «أدوية»:

بعد ثلاثة شهور مظلمة ودون أي نبأ
رياح مواتية حملت إلي أخبارا
منها:
شجرة الرواق الغربية نقلت من مكانها
وفي شمال الحديقة جرت بعض الأعمال
صرة زنجبيل داخل «صرة أدوية»
طحالب في السلة «لأكلها أيام القطاعة»
لكن عن البرد، عن الجوع الذي تقاسيه عائلتي
ولا لفظة واحدة ـ هذا الصمت يؤجج آلامي

وبفضل قصائد مؤثرة، كهذه القصيدة تبدو لنا المكابدات التي عـاشتهـا العـائلات المدانة سيـاسيـا، كأحـداث طـارئة ومفاجئة في أيامنا.

وفيما كان «ميتشيزاني» منفيا في «دازايفـو» توفي صديقه «فوجي وارا ـــ نو ـ شيجـزاني» الذي كـان يثق به ثقة كـاملة، توفي في أقصى شمال اليابان، في الجزيـرة الرئيسية التي تدعى اليوم منطقة «نـو ـ هوكو». كـان «شيجزاني» موظفا معـروفا باستقـامته وكرهـه للظلم. ولهذا السبب على ما يبـدو، جر على نفسه نفـور مرؤوسيـه منه، ومات في ظـروف غامضـة. تأثر شاعرنـا لدى سماعه نبأ الوفـاة هذه تأثرا بالغـا، وكتب آنذاك قصيدة طويلـة يأسف فيها لفقد صديقـه، ويصف أيضا سوء تصرفات الموظفين العـاملين في غرب البلاد. يجمعـون الثروات الطائلة بالغش والغدر، يغرقـون بالرشاوى أصحاب النفوذ في العاصمة، وهكـذا خلال عدة سنوات يتجهون صـوب «كيوتو» لاستلام منـاصب رفيعة. والمقطع التالي يتحـدث عن واحد من هؤلاء:

يتخذ مكتبه الى جانب سيده
وفي القصر يتبادلان نظرات متواطئة
فالمفسد ينتظر عمولته
جاذبية الغنى تجعله ينسى الأعراف
ولو وجد قاض عنده بعض جرأة
لصر على أسنانه أمام هذه الخسة
ودان الجريمة فاتحا تحقيقا قضائيا
وعاقب الخسيس عقوبة حقة
لكن اللص وقتها سوف يهاجم القاضي
الذي قد يعرف بعد الموت وفي النهاية علة الوجود

يشير البيتان الأخيران الى المصير المأساوي الذي لاقاه الموظف الكبير بسبب مـا فعلـه لتطبيق العـدالة: لقـد جـر على نفسـه بغضـاء الأشرار، وانتهى الى الموت قتـلا. الشخص الموصوف هنـا، والذي يفهم بعـد موته مـا حدث، هـو «فوجي وارا ـــ نو ـــ شيجـزاني» ، صديق الشـاعـر. ومن المحتمل أن يكون الشاعر نفسه أيضا.

من خـلال الإشارة الى نكبـة هذا الصـديق القريب الـذي مات ميتة مبتسرة، يعبر «ميتشيزاني» عن غضبه ونقمته لنفيه الى غرب اليابان بعد مكيدة فظيعة المدى.

في أعمال «ميتشيزاني» نادرة هـي القصائد ذات الصبغة السياسية التي تهاجم فساد الحكـام ومظالمهم: لكن أعتقد أن نصوصـا من هذه الطبيعـة. لها أهمية كبرى في تـاريخ الشعر الياباني. توجد في العصر الحديث قصائد اجتماعية وسياسية، لكن غالبا ما تكون بعيدة عن هذا التميز الفني. من جهة أخرى، وقبل العصور الحديثة، لا يـوجد شاعر ـ باستثنـاء شاعرنا ـ تناول هذا النوع من الموضوعات.

وقـد يبدو مـدهشا، وعجيبـا إذا مـا رأينا العـدد المرتفع لرجـال السياسـة وللمحاربين الـذين كانـوا يمارسون كتـابة الشعر، إضافة الى عملهم الأساسي.

إن تـاريخ الشعـر اليابـاني، بعـد «ميتشيـزاني»، يتسم بتغير مـذهل حدث خـلال مدة قصيرة جـدا؛ انتقل مركـزه من شعـر «الكـانشي» الى شعـر «الـواكـا». ومن بين الفـواعل الأساسيين لهذا التغيير، يجب أن نـذكر، بالتحديد الامبراطور «أودا» وابنه الامبراطـور «دايغو». لقـد أشرت أكثر مـن مرة الى أنـه تم اللجوء الى إطـار شعر «الـواكا» للبحث عن طـرق تتيح إبانـة العواطف الجمالية وإبانة أدق الفروق بينهـا، وتهذيبها بشكل لا نهائي. عندهـا انفتح للشعر اليابـاني طريق مختلف جذريـا عن طريق شعر «الكـانشي»، طريق مكرس لموضـوعات ملموسة ومحسوسة، سياسية أو اجتماعية.

سيعترف الحكـام (وغـالبيتهم من آل فـوجي وارا) والمحاربـون (كانت غالبيتهـم، وبعد الانتصار بقـوة السلاح، تنتهي بـأن تنضم الى القيم الثقـافيـة الجذابـة، قيم الارستقـراطيين) أن رقة شعـر«الـواكـا» ولطافتـه تعبران عن خلاصـة وجوهـر المثال الجمالي، وبـالتالي كـان من المؤكد أن القصـائد التي يكتبـونها ستهتم بـالمشكـلات الاجتماعيـة والسياسيـة. ولن تظهر هذه الأخيرة إلا بشكل عـرضي، ودوما داخل إطار علاقتها بعالم العواطف والأحاسيس.

بسبب هذا السباق التاريخي، ندرك لماذا لم يعترف بقيمة «ميتشيزاني» الشـاعر الحقيقية. وأحـد أسباب هـذا التجاهل والنسيـان، هـو أنـه كـان يكتب شعـر «الكـانشي» ذا الأصل الصيني، كما نعرف الآن. بيـد أن هذا الشكل هو الذي أتـاح له التعبير عن نفسه، كما رأينـا. إذن، يمكن القول إن حياتـه مثال

للتناقض. وبهذا المعنى، يجسد حقا الهاوية التي تفصل الشعر الياباني التقليدي عن الشعر الصيني التقليدي. لكن الآن، وبعد مرور ألف سنة، أعتقد بضرورة إخراجه من تلك الهاوية وإحيائه مجددا، وقراءة الشعر الياباني على ضوء آثاره الأدبية.

***

الشاعر «كينو ـ تسورايوكي» والأفكار الأساسية للمختارات الشعرية الموضوعة بأمر امبراطوري

- ١ -

تحدثت في محاضرتي السابقة عن أعمال «سوثماوارا ـ نو ميتشيزاني»، أكبر شاعر كانشي في اليابان قديما، وعن حياته المليئة بالأمجاد والمآسي، التي انتهت الى المنفى ثم الى موت مأساوي.

توفي «ميتشيزاني» في بداية القرن العاشر (٩٠٣م) وعمره ٥٩ سنة لكن بعد سنتين (٩٠٥م) انتهى وضع «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة»، المهدي الى الامبراطور «ديغو». يتعلق الأمر بأول مختارات شعرية موضوعة بأمر امبراطوري، ونسميها عادة اختصارا (كوكين ــ شو). يرى بعضهم أن انجازها كان بعد التاريخ التي ذكرت بقليل. ومهما يكن، إن هذه المختارات القيمة لأشعار «الواكا» والتي تضم ١٠١٠٠ قصيدة، تأتي زمنيا بعد المختارات المعروفة باسم (مانيشو) أي «ديوان الألف صفحة»: هذا الديوان المهم هو الآخر للشعر الياباني في العصور القديمة، والذي يجمع بين دفتيه ٤٥٠٠ قصيدة.

إن ديوان «الألف صفحة»، يجمع نتاجا شعريا يمتد على مدى ٣٥٠ سنة تقريبا. وقد وضعه خلال فترة زمنية طويلة جدا عدد من الشعراء المتتابعين، وذلك قبل أن يعرف صيغته النهائية حوالي منتصف القرن الثامن الميلادي. بين هذا الديوان والديوان السابق فاصل زمني يقدر بـ ١٥٠ سنة تقريبا.

خلال هذه السنوات الطويلة، لم تظهر أية مختارات شعرية، وذلك لأن اليابان في القرن التاسع الميلادي، كانت تحت السيطرة الساحقة للحضارة الصينية، كان جميع الموظفين، والمثقفين يعتبرون «ميتشيزاني» شخصية مثالية على هذا الصعيد، مأخوذين بكتابة القصائد والنصوص النثرية بأسلوب صيني، وذلك بقصد إنضاج جمالات لغتهم الخاصة.

القرن التاسع الميلادي هو المائة سنة الأولى من عصر «هييان» هذا العصر الممتد على مدى أربعة قرون، كان في مجموعه فترة مدهشة الوداعة. وإذا كانت الحكومة قد عرفت خلال هذه القرون الأربعة تغيرات متتابعة فإن الأجواء السياسية بقيت تحت السيطرة الدائمة لآل فوجي وارا الذين استطاعوا التغلب على العائلات القوية الأخرى في اليابان قديما. بفضل لعبة ماهرة من الروابط الزواجية توصلوا في النهاية الى سيادة مطلقة على جميع القضايا السياسية.

كان جدهم «فوجي وارا ــ نو كاماتاري» الذي توفي في منتصف القرن السابع الميلادي، قد ساعد الأمير الامبراطوري «ناكانو ــ أوي» الذي سوف يصبح الامبراطور «تنجي» على التخلص من عائلة «سوثما» أقوى عائلة آنذاك في البلاط. ساهم «كاماتاري» بصفته جنرالا ورجل سياسة، مساهمة كبيرة في إنشاء أسس دولة مركزية تحيط بالإمبراطور والبلاط. ثم جاء ابنه «فوهيتو» وأصدر سلسلة من القوانين الأساسية ولاسيما على الصعيد الجزائي والإداري. ويشار الى هذه المجموعة القواعد القانونية بعبارة «نظام القوانين» (ريتسو ريوساي) وقد أتاحت إقامة سلطة مركزية قوية جدا حكمت اليابان قديما حوالي ثلاثة قرون : من القرن السابع حتى القرن العاشر.

كان لـ «فوهيتو» أربعة أبناء شديدو الذكاء، وهم الذين أسسوا فروع آل فوجي وارا الأربعة. وفي الفرع المعروف بـ «فرع الشمال» والذي أسسه ابنه الثاني «نوساساكي» ظهرت سلسلة من رجال السياسة البارعين الذين، وبكل معاني الكلمة، سوف يسيطرون على عصر هييان تماما.

لكن لابد من الإشارة الى حدث مهم فيما يتعلق بـ «فوهيتو»: أصبحت ابنته «كوميوشي» الزوجة الرئيسية للامبراطور «شومو». وهكذا خرقت القاعدة الثابتة لحد آنذاك: لا يحق الوصول الى هذه المرتبة الا لفتيات العائلة الامبراطورية. لكن يقال إن «كوميوشي» تميزت منذ طفولتها بذكاء خارق. وما أن أصبحت إمبراطورة حتى أظهرت إيمانا عميقا بالبوذية وأمرت ببناء دارين خاصين بالمرضى والمعوزين.

هذا الوصول الى مرتبة امبراطورة من قبل امرأة تنتمي الى عائلة كعائلة «فوجي وارا»، سوف يخلق في الأوساط السياسية اليابانية ظاهرة جديدة ذات أهمية خاصة: نساء «آل فوجي وارا» من الفروع الأربعة، سوف يتنافسن، من جيل الى جيل، على شرف أن يكن زوجات الأباطرة.

عندما كان يولد أمير امبراطوري من زواج مماثل، فإن أب الزوجة يكون بشكل طبيعي جدا لامبراطور قادم. وأثناء تتويج هذا الأخير وهو لا يزال في ريعان الصبا وهذا ما كان يحدث باستمرار، لأنه من عادة الأباطرة وقتذاك أن يتنحوا عن السلطة في عز الشباب، وذلك بغية الحصول على لقب

«امبراطور معتزل» فإن الجد لجهة الأم، كان يأخذ صفة «الوصي» (سيشو) ويحكم بشكل فعلي مكان حفيده ويتمتع بسلطة مطلقة.

لا بل كان يحدث، أحيانا، وبعد بلوغ الامبراطور سن الرشد أن يمارس شخص قوي من «آل فوجي وارا» السلطة مكانه، شاغلا وظائف ومهمات «رئيس الوزراء» (كامباكو).

هذا النظام من الأوصياء ورؤساء الوزراء، صار بسبب التشعب الممتد بين جميع فروع هذه العائلة احتكار «آل فوجي وارا» متيحا لهم تدعيم سلطتهم الهائلة.

بيد أن تسمية وصي أو رئيس وزراء، لم تكن منتظمة أثناء إقامة هذا النظام: هكذا نجد في «سوثماوارا - نو - ميتشيزاني» وبصعوده السياسي البارع، مثالا مدهشا لخرق هذه القاعدة. وكما قلت في محاضرتي الأولى، بعد أن تميز «ميتشيزاني» تميزا خاصا من قبل الامبراطور «أودا» عين في أرفع مراكز الحكومة. لكن وفي الوقت نفسه عين الامبرطور «دايغو» - وهو ابن الامبراطور «أودا» - زعيم فرع من فروع «فوجي وارا»، وهو «توكيهارا» في المرتبة ذاتها. كان الامبراطور الشاب ينفذ رغبة أبيه المعتزل. فهما كانا يريدان تحييد نظام سيادة آل فوجي وارا المطلقة، وبالتالي تأمين وسائل إدارة السلطة بنفسيهما. بيد أن هذا المشروع - وبسبب معارضة «آل فوجي وارا» الشديدة — انتهى الى فشل ذريع ومأساوي، ثم أدى الى سقوط «ميتشيزاني».

- ٢ -

هكذا عزز «آل فوجي وارا» سلطتهم شيئا فشيئا وبدعمهم اللامتناهي للنظام الامبراطوري، استطاعوا بسط سيطرتهم ليس فقط على الأوساط السياسية، بل على جميع مجالات الحياة الاجتماعية، بما في ذلك المجال الثقافي. ومن الجدير بالذكر أن كثيرا من عائلات «فوجي وارا» قد انتجت عددا مهما من الشعراء والرسامين، والكتاب، والفنانين. لم يكونوا حكاما سياسيين وحسب، بل تميزوا غالبا بمواهبهم الإبداعية في مجال الأدب والفن، ولعبوا دور حماة مثقفين عن الفنانين.

لكن الظاهرة المثيرة هي بروز عدد غير قليل من الشعراء الذين ينتمون الى عائلات أقصاها «آل فوجي وارا» أثناء الصراع على السلطة. وعلى الرغم من طبقتهم المتواضعة داخل الارستقراطية، فإنهم اجتذبوا بدورهم الأدبي احترام وتقدير عشاق الشعر.

من جهة أخرى لم يكن بمقدور ميل بعض الأباطرة الشعري والفني المرتبط أساسا برغبة جادة في الوصول الى استقلال نسبي عن سلطة «آل فوجي وارا» المطلقة إلا أن يحبذ هؤلاء الشعراء الموهوبين المنحدرين من طبقة نبيلة صغرى: هكذا كان هؤلاء يجدون أنفسهم وقد أصبحوا أعلاما في الأوساط المثقفة. تلكم هي الحالة الجديدة والحاسمة التي فرضت نفسها أثناء صدور أمر امبراطوري بوضع المختارات الأولى للقصائد اليابانية، أي «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة».

وهنا أيضا، يمكن القول ان الأمبراطور «أودا» وابنه الامبراطور «دايغو» الوفي لميول أبيه الفكرية، هما اللذان فتحا طريق هذه التوجهات الجديدة. فالأمبراطور «أودا» الذي ميز «سوثماوارا — نو - ميتشيزاني» - هذا الغريب عن آل فوجي وارا - كان يكن له أسمى آيات التقدير بصفته متخصصا كبيرا بالدراسات الكونفوشية، وشاعر «كانشي» من الدرجة الأولى. والحقيقة أن «أودا» كان عاشقا كبيرا لشعر «الواكا».

أحد أسباب ميوله الى الشعر الياباني يعود - قد يبدو ذلك مدهشا — الى انه كان مولعا بسحر النساء الذكيات. كان للامبراطور رسميا، أربع عشرة زوجة ثانوية، وكلهن ينحدرن من أقوى عائلات اليابان، ولاسيما عائلة فوجي وارا. نساء يصطففن الى جانبيه الواحدة بعد الأخرى. كانت من بينهن ابنة «ميتشيزاني»، وكذلك ابنة «توكيهارا» خصم «ميتشيزاني» السياسي. وتجدر الإشارة الى أن ثلاث نساء على الأقل، من هؤلاء الزوجات الثانويات، كن شاعرات، وأن واحدة منهن واسمها «إساي» ذكية وجميلة — قد أثرت بعصرها حقا. لقد انتهت «إساي» الى ترك قصر الامبراطور «أودا» والزواج من أمير امبراطوري أنجبت منه «ناكاتسو كاسا» التي سوف تعرف هي الأخرى بمواهبها الشعرية.

أن يكون للامبراطور هذا العدد المرتفع من النساء، فليس في ذلك أي شيء استثنائي بالنسبة الى ذاك العصر: يقال إن الامبراطور «دايغو» كانت لديه ست عشرة زوجة ثانوية، وكانت للامبراطور «ايشيجو» ست زوجات، وكانت الى جانبه كسيدات شرف الشاعرات: موراساكي — شيكبو» ساي - تشوناثمون» «إيزومي — شيكيبو» أما بالنسبة الى الامبراطورين المعتزلين «ثمو شيراكاوا وثمو توبا» اللذين طبعا الشعر الياباني القديم بطابع مدهش ورائع، وذلك بصفتهما نصيرين للأدب وشاعري «واكا» أو شاعري «أغان شعبية»، فقد كانت للأول سبع عشرة زوجة، وللثاني ثلاث عشرة، وجميعهن يسكن في مقصورات القصر الخاصة.

كانت بينهن — بالإضافة الى الشاعرات والمغنيات والراقصات الممتازات. الأمر الذي يعني أن الجمال وحده لا يكفي. فإلى جانبه لابد لامرأة البلاط من موهبة خاصة تعد جزءا من جاذبيتها، كالقدرة على كتابة القصائد مثلا، أو التمكن من فنون المسرح.

والحالة هذه كانت القصائد التي أتحدث عنها هي قصائد «واكا» مكتوبة بأحرف «الهيراثمانا» التي تستخدمها النساء عادة، لا قصائد «كانشي» مكتوبة بالأحرف ـ الرسوم الصينية ـ شكل من الكتابة خاصة بالرجال. يمكن أن نجدهن واحدة من النتائج المنطقية لنظام الأوصياء ورؤساء الوزراء (الذي لعب دورا حاسما في تعزيز سيطرة آل فوجي ــ وارا) : فهو لم يعط نساء الأباطرة مكانة راجحة وحسب، بل بفضله استطاع شعر «الواكا» الذي برعت النساء فيه كوسيلة للتعبير الأدبي، أن يحتل مكان الصدارة حيث أخذ مكان شعر «الكانشي» هكذا تجمعت الظروف الملائمة لوضع أول مختارات شعرية بأمر أمبراطوري.

أما على الصعيد السياسي، فقد اتحد نظام الأوصياء ورؤساء الوزراء القائم، كما رأينا، على تحالفات زواجية، مع نظام القوانين الدقيق جدا، وأفضى الى ولادة صيغة حكومية جديدة حقا. بدءا لم يعد واردا، على الإطلاق، تقليد النموذج الصيني حرفيا، ثم جاء عزل «ميتشيزاني»، هذا المتخصص بالدراسات الكونفوشية، ليكون معلما لهذه القطيعة المهمة. كما أن الصعود المدهش لشخص مثل «كينو ــ تسورايوكي» ـ أصغر من «ميتشيزاني» بثلاثين سنة ــ ذو دلالة كبرى، ويكشف عن المنعطف الحاسم الذي عرفته اليابان في بداية القرن العاشر: انتقال من تقديس الصين الى احترام الدولة اليابانية؛ انتقال من شكل «الكانشي» الشعري الى شكل «الواكا» والى الأدب بحروف «الهيراثمانا»؛ انتقال من ثقافة تسيطر عليها الأرستقراطية العليا الى ثقافة أوجدتها الطبقة النبيلة الوسطى.

هناك، باستثناء «كينو ــ تسورايوكي» الذي ينتمي الى الطبقة العليا، ثلاثة ارستقراطيين آخرين ينحدرون من طبقة متواضعة تماما، تلقوا أمرا امبراطوريا بوضع «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة» (كوكين واكا ـ شو) وذلك لأنهم كانوا ذوي مهارة فائقة في مجال شعر «الواكا» إن إضطرابهم أمام شرف مماثل، وأمام مهمة بهذا الحجم، ثم انفعالهم العظيم بعد انجاز المختارات وتحققها كل ذلك يتجاوز ما قد نتصور.

كانت الصينية بنظامها الرسومي، خلال القرن التاسع، هي لغة الكتابة المستخدمة في البلاط، وفي جميع المناسبات الرسمية، سواء تعلق الأمر بالشعر أو بالنثر ، لا اللغة المعروفة بـ (ياماتو ـ كوتوبا) أي اللغة اليابانية المحلية. لم تكن أشعار «الواكا» المنظومة باللغة اليابانية، بالنسبة الى الرأي العام، شيئا آخر إلا وسيلة يستخدمها الرجال والنساء للتعبير عن عواطف الحب السرية، وأداة تواصل لها سمة الخصوصية.

ولذلك لم يكن للقصائد آنذاك الشرف الكافي للظهور علنا أمام الناس. لكن هوذا «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة» يقلب الموازين. وفجأة يتحول شكل «الواكا» الشعري الى شكل رسمي في البلاط، وذلك بفضل دعم الامبراطور وتقديره المطلق لهذا الشكل. والحقيقة أن عبارة «موضوع بأمر امبراطوري» (تشو ـ كوسين)، الموجودة على رأس المختارات تعني: «اختارها الامبراطور نفسه».

في مقدمة هذه المختارات المكتوبة بالهيراثمانا، والمنسوبة الى الشاعر «كينو تسورايوكي» يتجلى الفخر والسعادة بهذا الاعتراف الرسمي. إن هذا النص بيان يعلن انتصار شكل «الواكا» الشعري على شكل «الكانشي».

منذ ذلك الحين، وحتى بداية القرن العشرين، أي خلال ألف سنة، تطور معنى الجميل ونضج ـ كما يتضح في الشعر الياباني وفي جميع الأشكال الفنية الأخرى، وحتى في الاستخدامات اليومية ـ على أسس «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة». صارت مقدمة «كينو ــ تسورايوكي» المرجع الجمالي القدوسي الذي لم تتوقف العودة اليه باستمرار . لقد لجأ المبدعون من جميع المدارس، بشكل علني أو غير علني، وفي جميع المجالات، من الشعر الى فنون القتال، مرورا بطقوس تقديم الشاي (إيكي ــ يانا) وبفن تثمين العطور وتذوقها، وبالموسيقى، وبالرقص، وبمسرح «النو» أو الـ «كيو ــ ثمين، الى مقدمة «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة» أو الى قصائد هذا الديوان نفسها، للبحث عن سند معنوي يدعم نظرياتهم الخاصة. كما أنهم وجدوا موديلات في المختارات الأخرى الموضوعة بأمر امبراطوري على أن «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة»، وكل مختارات تمثل عصرا معينا.

إن اسم «كينو ــ تسورايوكي» ، اكتسب سلطة شبه خارقة، سلطة لم تتوقف عن تأكيد نفسها خلال عشرة قرون، وذلك قبل أن توضع وبشكل عنيف، موضع نقاش في نهاية القرن التاسع عشر على يد الشاعر الشاب «ماسا أوكا ـ شيكي» الذي أسس حركة لتجديد «الواكا».

لعل هذه الوضعية تعود الى الخطوة التي أحاطت بـ «اختيار قصائد الامبراطور»، أكثر مما تعود الى قيمة عمل «كينو ـ تسورايوكي» نفسه. لكن ما يمكن قوله بحق هو أن «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة»، وكما هو يجمع بين طياته عددا كبيرا من القصائد التي فيها، بالنسبة الى تاريخ التعبير الشعري المكتوب باليابانية، من الجمال الكلاسيكي والكثافة البارعة، ما يجعلها تقاوم عاتيات الزمن.

- ٣ -

وفيما يلي أهم فقرة في مقدمة «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة» المنسوبة الى «كينو - تسورايوكي» كما قلت سابقا:

«الشعر المكتوب باللغة اليابانية (ياماتو - كوتونا) نواة في قلب الإنسان، ويتكون من كلام لا متناه عدده. إن من يعيشون في هذه الدنيا يعرفون كثيرا من التجارب المختلفة والمتنوعة جدا. وبالكلمات يعبرون عما يشعرون به استنادا الى ما يشاهدون وما يسمعون. هل يمكن أن نتصور كائنا حيا واحدا لا يكتب شعرا عندما يسمع غناء عندليب فوق شجرة مزهرة، أو صوت ضفدعة «الكاجيكا» المقيمة في المياه؟ زلزلة الأرض والسماء، إثارة أرواح الموتى اللامرئية، تلطيف العلاقات بين الرجال والنساء، تهدئة قلب المحارب المقدام؛ تلكم هي — ودون اللجوء الى القوة استطاعة وقدرة شعر الواكا».

في البداية يؤكد «تسورايوكي» أن نواة شعر «الواكا» موجودة في «قلب الإنسان»، ويشير الى أن هذا القلب المنسجم مع التغيرات التي تخضع لها جميع الأشياء في الطبيعة يعبر بكلمات هي نفسها في تغيير مستمر؛ باختصار يعبر من خلال الشعر. زد على ذلك ان جميع الكائنات الحية - المعبر عنها هنا: عندليب فوق شجرة مزهرة، ضفدعة تنق على طرف المياه - هي شعراء أيضا - هذه الرؤيا للأشياء تستحق الانتباه، لأنها وبشكل نظري تشبه - وهذا مبكر جدا في تاريخ الآداب - الى النزعة الإحيائية، أو الأرواحية (الاعتقاد بأن النفس هي مبدأ الفكر والحياة العضوية في آن) الشديدة النقاء، والتي يمكن القول عنها إنها تشكل واحدة من خاصيات الشعر الياباني.

ثم يقدم «تسورايوكي» عرضا أكثر إمتاعا: يعتقد أن شعر «الواكا» يستطيع، «ودون اللجوء الى القوة» أن يزلزل الأرض والسماء وأن يلامس بعمق أرواح الموتى. بعبارة أخرى، إن هذه الصيغة الشعرية المكونة من كلمات محدودة العدد، تحتجز في داخلها طاقة كافية لرج حتى الكائنات الفوطبيعية. يكشف هذا المفهوم للأشياء عن رؤية للشعر مختلفة جدا عن رؤية مألوفة بالنسبة الى القارىء الأوروبي، على الأقل، والتي يجدر ذكرها ببعض الكلمات: الشعر بالنسبة الى هذا القارىء هو تعبير إلهامي، تعبير موحى، أوحت به قوى فوطبيعية لبعض الكائنات البشرية ذات الموهبة الخاصة والموكول إليها نقل هذه الرسالة الى البشر الآخرين.

نقطة الانطلاق المركزية بالنسبة الى «كينو - تسورايوكي»، هي «قلب الإنسان حيث كل شيء يأتي من هناك. قلب يتماهى، وبلا عناء مع أدنى اهتزازات النباتات والأشجار، ويغني بالتساوق مع العصافير، ومع الدابات البرية المتوحشة، مع الحشرات والأسماك.

لعل هذا ما يفسر العدد المحدود جدا للمقاطع - ٣٢ مقطعا صوتيا - التي تشكل قصيدة «واكا» واحدة. فمن أجل التنغيم والترجيع مع عناصر الطبيعة، ومن أجل الغناء يتوافق مع جميع الأجناس الحيوانية، ومن أجل الوصول الى فضيلة البساطة، فإن الصيغه الموجزة ملائمة في الشعر أكثر من غيرها. فهي أكثر ملاءمة من القصائد الطويلة، بمعنى أنها تؤثر على الدوام الإيماء، وتستدعي خيال السامع أو القارىء.

يقودنا هذا الى القول: إن التفوق في الشعر الياباني التقليدي لا يرتكز على مفاهيم مثل: الأفكار الأصيلة أو النبوغ والإلهام - حتى وإن كان لهذه القيم احترام وتقدير شديدان. لكن ما كان يهم بشكل أساسي وأكثر من غيره هو أن تثير القصيدة أصداء لدى الآخرين، وأن تؤثر بالكائنات الحية الأخرى، وبالموضوعات والأشياء غير الحية، وهكذا تتوحد بين هذه الأشياء جميعا مطابقات انسجامية.

هذا ما نعنيه، من ناحية، لفظة «الواكا»: فالمقطع «وا» يعني من جهة، الـ: «يا ماتو»، أي اليابان وكل ما هو ياباني بخاصة. ومن جهة أخرى، تعني، وبشكل أكثر عمقا، «الإنسجام» بجميع صيغه وأشكاله، سواء تعلق الأمر بدوزنة الصوت مع أصوات الآخرين، أم بمجاراة عواطفهم والتناغم معها، أم بخلق جو من التفاهم والإتفاق. إذن، المعنى الأولي لكلمة «واكا» - التي يمكن ترجمتها بـ «قصيدة يابانية» - هو «قصيدة مغناة بالتساوق».

إن إلحاح «كينو - تسورايوكي» ينصب فعليا على هذا الإنسجام. وبهذا المعنى، كان من الطبيعي أن يضفي على «الواكا» القدرة على خلق حميمية بين الرجال والنساء، وعلى تهدئة قلوب المحاربين الأشاوس.

باختصار كان المثال الأعلى «للواكا» هو تهدئة القوى الفوطبيعية الأشد خطرا، وتحريك الطبيعة، وإثارة أرواح الموتى. ولذلك كان هذا الشكل الشعري، في الأزمنة القديمة، وفي العصر الوسيط يستخدم على قدم المساواة مع بعض الصيغ والعبارات السحرية كإنشاء لمقاومة الجفاف واستنزال المطر، لمنع الطوفانات والكوارث الطبيعية الأخرى، وأيضا لحماية الناس من الأوبئة الخطيرة التي كانت تعيث فسادا آنذاك. كان يعتقد، حقا أن قصيدة «الواكا» تمتلك سلطة فوطبيعية تكفي قوتها لدحر هذه القوى الشريرة، كان هذا الاعتقاد سائدا، في المجتمع الياباني القديم وفي العصر الوسيط، بين الناس العاديين - لا بل كان متجذرا في أعمق أعماقهم.

إذن، ألا نستطيع القول بأن هـذا الجانب النفعي لقصيدة «الواكـا»، يجعلها مختلفة بشكل جوهـري عن «القصيدة»، كما كـانت تفهم في العصر نفسه بـالغرب؟ وطـالما أن نواة قصيـدة «الواكـا» موجودة منـذ الأصل في قلب الإنسان، فإنها تمتلك في الحاصل، وبشكل كـوني، وبفضل مبـدأ «الإنسجام»، القـدرة على تهدئة وأنسنـة الحضـورات الفـوطبيعيـة الأشـد تخويفـا وترهيبا.

هـذا الاستعـداد لـدى اليابـانيين لـلإيمان، وبمثل هـذه البراءة، بسلطـة الشعـر يعـود الى عـدة عـوامل: منهـا وبشكل خـاص، كون الأرخبيل اليـاباني، وبحكم مـوقعه الجغـرافي، لم يعرف على مدى قرون طويلـة أي غزو أجنبي، وبالتالي استطاع سكانه العيش ولـزمن طويل، أياما هـادئة ووديعة. زد على ذلك أن اليـابان تقع، من جهـة نظـر مناخيـة، جنوب جنـوب شرق آسيا، في منطقة تسيطر عليها الـرياح الموسمية، حيث الصيـوف الحارة جدا، الـرطبة والغـزيرة المطـر، توفـر الشروط المثاليـة لخضرة نبـاتيـة كثيفـة كما أن الـربيع والخريف يتسمان بفروقات منـاخية متنوعة جدا، مما يـؤدي الى تنوع على صعيد الحيوانات والنباتات. ولهذا السبب يذكر «كينو ـ تسورايوكي» في المقدمـة آنفة الـذكر، وبشكل عفـوي، غناء العنـدليب ونقيق الضفدعة.

بالنظـر الى جميع هذه الاعتبـارات، يمكن أن نفهم لماذا لم يستطع اليـابـانيـون إلا أن يتبنـوا ويطـوروا رؤيـة أرواحيـة للطبيعـة. كما نفهم أن هـذه الـرؤيـة' وبكل مـالها من عميق وأصيل، هي التي قولبت الشعر الياباني وصاغته.

ـ ٤ ـ

يعرض «كينو ــ تسورايوكي» في المقدمة السابقـة الذكر، عـدة مـوضـوعات عـزيـزة عليـه وليس في نيتي تنـاولها هنـا بـالتفصيل. لأن جـوهـر هـذه المقدمة، مكثـف جدا في الفقـرة المستشهـد بها سابقـا. لكن الأفكـار التي ذكرتها للتو تكـون نسيجـا، لا يشترك فيـه مجمل الشعـر اليـابـاني وحسب، بل والنثر أيضـا، سواء المذكرات أو السرد القصصي، أو اليـوميات الواقعيـة حقا. نجد هـذا النسيج في «أسلوب العيش» اليـاباني الأصيل، الذي لم يتـوقف عن رفع الأفعال اليوميـة الى مستوى الفن: نستطيع أن نلمس ذلك في تنسيق الـزهور، أو في طقـوس تقديم الشاي مثلا. أخيرا، إنه النسيج نفسه الذي يضـم، بشكل عام، مجمل الاحتفالات والأعياد التي تمر أثناء العام.

من الجدير بـالذكر أن هذه الـرؤية، حكمت أيضـا إعداد المختـارات الشعـريـة الأخـرى التي وضعـت متتـاليـة بأمـر امبراطوري. فخلق «الانسجام» بين النـاس يصل الى حد تهدئة القوى الفـوطبيعية الأشـد خطورة. وأنبل وسيلـة لبلوغ ذلك، هي كتابـة قصائد «واكا» تلكم هي الأفكـار التي تعج بها هذه المؤلفات.

يتعلق الأمر هنا، لا أكثر ولا أقل، بمفاهيم تعكس ما يجب أن يكونـه، وبشكل مثـالي، نفوذ الأباطـرة. لقد ظلـت السلطة، واقعيا، بيد «آل فوجي وارا» مـدة ٤٠٠ سنة قبل أن تنتقل هذه المرة الى أيـدي العسكـر الـذيـن سـوف يتعـاقبـون على رأس الحكومـة مدة ٦٠٠ سنة أي من بـداية القـرن الثالث عشر الى بداية أو منتصف القرن التاسع عشر تقريبـا، أي أن الأباطرة لم يتمتعوا أبدا، وخـلال ما يقارب الألف سنـة، بسلطة مطلقة، مارسها في مكـانهم المحاربون والأرستقراطيـون. بالمقابل، لم ينكر هـؤلاء أبدا، وبشكل علني، نفوذ الامبراطـور الذي وإن لم يكن له أي تأثير على القضايا العسكـرية، احتفظ بمكانه في قمة الهرم السياسي.

لا بل يمكن القـــول إن الأرستقـــراطيين والمحـــاربين، استخـدمـوا بشكل دائم، هيبة الامبراطـور لتـدعيم وتـرسيخ سلطتهم الخـاصة. تلك الهيبة المحسوسـة جدا، كانت في الوقت نفسه شيئا مقدسا ومطلقا.

ضمن هذا السياق، كـان وجود الامبراطور داخل مشروع إعداد مختارات شعـرية ذا دلالة، طـالما أن شعر «الواكا» نفسه يتمتع بسلطـة مقـدسـة. ولذلك لم يتـوان الارستقـراطيـون، والمحاربون عن دعم إنجاز هذه المختارات الأمبراطورية.

ولـلاستشهـاد بمثـال مـدهش واحـد، أود الإشارة الى الجنرال «اشيكـاثما ـ تـاكوجي» ــ أو ل «شـوثمـون» (قائد) لحكومة «موروما نشي» العسكرية، في النصف الأول من القرن الخامس عشر إنـه بطل حقيقي لهذه المرحلة المضطربـة: لم يحفظ العصر الحديث عنـه سوى الجوانب السـوداء، وصورة متآمر ومتمـرد. بيد أن هذا الرجل عاشق كبير لشعـر «الواكا» وللقصائد المتسلسلة «رنفا». هو نفسـه كان شـاعرا. لقد كتب عددا مهما من القصـائد المرهفة، ولعب دورا رئيسيـا في إعداد إحدى المختارات الامبراطـورية المعروفة بـاسم «مجموعة ألف قصيـدة واكا حـديثة» (شين ــ سينزاي، واكـا ـ شـو). واذا كـانت حكومـة «موروماتشي». العسكـرية ــ التي كان هـذا الجنرال أول قائد لها ـ تتقاطع مع مـرحلة هزتها الاضطرابات المستمرة، فإنها قد ساهمت، خلال قـرنين من الزمن، في تطوير وحماية أشكـال فنية متنوعـة: (مسرح النـو، فن «القصـائد المتسلسلـة» رنفا، التصويـر المائي بأسلوب صيني، مـراسم تقديم الشاي..) كما ساعدت في انطلاق وازدهار ثقافة مولودة داخل معابد الزن، ولاسيما فن الحدائق، وفن الطبخ.

إن مبدأ «الانسجام» الذي دعا إليه «كينو ـ تسورايوكي»

في مقدمته لـ «ديوان قصائد الـواكا القديمة والحديثة»، سرعان مـا اعتبره الارستقـراطيـون والمحـاربـون الجهـة التي عليهم النزوع نحـوها. يتضح من هذا أن النظـرية المعروضـة في هذه المقدمة، بصـدد جـوهر «الـواكـا» نفسه، تجاوزت إطـار فن شعـري بسيط، وأخذت على أنها خـلاصـة مبادىء الازدهـار والسـلام، وخـلاصة مبـادىء التعـايش التي تحكم مجمـوع الكون، والتي على الأباطرة والجنرالات احترامها.

وهنـا، كما أعتقـد ، يكمن السبب الجوهـري الـذي دفع، وباستمـرار الى وضـع «مختارات امبراطـورية» على مـدى أكثر من ٥٠٠ سنـة، وفي عهد ٢١ امبراطـورا متلاحقـا. فهي ليست مجرد مـؤلفـات شعـريـة فقط بـل كـانت تلعب على الصعيـد السيـاسي دورا فـاعـلا، إذ تثبت للجميع أن عهـد الامبراطـور، والحكام الذين، تحت مظلته يمسكون بالسلطة الفعلية،هو عهد سلام وازدهار.

- ٥ -

طبعا لا يمكن الادعـاء بأن هذه المختارات ، جميعـا تمتاز على الصعيد الشعري بنـوعية نادرة واستثنائيـة. تقع فيها على إفراط حقيقي من التكرار والأفكار المشتركة المعادة دون توقف والـواقع هو أنـه غالبـا مـا يستحيل التمكن من إثبات الإبـداع والأصالـة. في الإطار المحـدود لقصيدة من ٣١ مقطعـا. ولذلك سرعـان ما بـوشرت الجهـود لإغناء صيغـة «الـواكا» الموجـزة بالمضامين مـن خلال طرق متعددة، أكثرهـا تأثيرا وشهرة هي المعروفة باسم (هونكا ـ دوري) ، أي «الاستعارة من القصيدة الأصلية». تقـوم هذه الطريقة، وكما يـدل اسمها، على أن يبني الشـاعر قصيدتـه حول فقـرة يستعيرهـا عمدا من قصيـدة «الواكا» معـروفة جدا، كان قـد كتبها شاعر قبلـه. وهدف هذه الاستعارات من قصائد «واكا» مشهـورة منذ القديم، هو جعل السامع، أو القاريء يتذوق، عبر تـراكب العملين، فوحان النص القديم، وأصداءه البعيدة. ويتيـح أيضا تذوق العمل الجديد في كامل غناه وتعقيده.

مثل هذه الاستعـارات يجب أن تؤخـذ، وبشكل إجباري، من قصـائد «واكـا» قـديمة ومعـروفـة جـدا، وذلك كي يتـاح للقـاريء أن يتبين في قصيد[5] مـا، اللجوء الطـوعي الى طـريقـة الـ(هونكادوري)، وإلا فإن القصيـدة المقروءة سـوف تختزل الى مجرد انتحال أدبي، غير أن طـريقة الـ (هونكـا دوري) لا تعني إطلاقا أي انتحـال ـ لآثار الماضي الأدبية المهمة، بل العكس تماما؛ يراد من وراء هـذه الطريقـة الفـريدة تبجيل أثـر أدبي عظيم ، وبـالتالي احيـاؤه من جـديد بلبـاس آخـر. ولذلك فـان قصيدة «الواكا» التي اغترفت منهـا مادة الإنطلاق، يجب إمكان التعرف على هويتها بوضوح دون صعوبة.

لكن اللجـوء المكـرور جـدا الى طريقـة الاستعـارة هـذه، يكشف لنا عن شيء مهم هو التالي: يـوجد، منذ ٨٠٠ سنة، منذ ألف سنـة، عدد كبير من النسـاء والرجال المثقفين والقـادرين على الحفظ عن ظهـر غيب قصـائد «الـواكـا» القديمـة الأكثـر شهـرة. هـوذا مـا يـدهـش-تمامـا. ففي بعض الحالات، يمكن لقصيدة قصيرة من ٣١ مقطعا، أن تكون مرصعة بالمراجع الى قصيـدتين أو ثلاث قصـائد «واكا» قـديمة إن العمل الجديـد، سرعان مـا يكتسب دعايـة حقيقية حـالما يتم الاعتراف بقيمته، لكن مهما كـانت مـوهبـة المؤلف، فإن شيئـا من هـذا لم يكن ليحـدث دون وجود قـراء فحـول، قادريـن على فهم وتقديـر وتذوق كل هذا البراعة الفنية.

يمكن القول ان خلق فضاء أدبي مكثـف من قبل الشاعر ومن قبل قارئه وسيلـة لإدامة تقاليد المختـارات الامبراطورية، ففي هـذه الدائرة المنتقـاة، الشاعـر والقاريء واحـد. والحالة هـذه يجب الاحتراس من نسيان أن قصر «الـواكـا» ميزة لأنـه يسهل استـذكـار عـدد كبير من القصـائد القـديمـة. هي ذي الظروف التي أتـاحت لطريقة نظـم شعري مثل الـ (هـونكا ـ دوري) والتي قـد يصعب فهمها بـالنسبة الى ذهن غـربي، أن تمارس بشكل واسع جـدا، وذلك لأنها تمثل بـالنسبـة الى الشعراء والى القراء، فـرصة نادرة للتنافس على صعيـد الثقافة الشعرية.

بعبـارة أخرى، كـان نظم القصـائد ، ومعرفـة تذوقهـا، يشكل أيضا الأصول الأكثر رهـافة للحياة المدنية. وفي السياق الأدبي نفسـه، نمت وتطورت «المسابقـات الشعـرية (أوتـا ـ أواسي)، كذلك نظم «القصائد المتسلسلـة» («رنفا» و «رينكو») .....وهي جميعـا أشكـال إبـداع وتـذوق شعـريين، خـاصـة باليابان وتقوم على مبدأ جماعي».

- ٦ -

أعـرض الآن بعض الأمثلة المأخـوذة من «ديوان قصـائد «الواكـا» القديمـة والحديثة»،وذلك لإعطـاء فكرة عـن محتوى المختارات الامبراطوريـة. ولكن قبل ذلك، يجب لفت الانتباه الى أن اللغة اليابانية، لغة غنيـة جدا بفروقات دقيقة لاتحصى. إن الموصـولات بما قبلهـا (صـوتيـا) Enclitiques ، والأفعـال المسـاعدة، التي لا معنى لها في ذاتها، تعبر عن الملامح الأكثـر «يابـانية» في اللغـة اليابانيـة؛ وبالتـالي تشكل داخل الخطاب أصعب الأجزاء على التأويل والترجمة بخـاصة. هذه الكلمات ـ الأدوات، التي من مهمتهـا ربط الأسماء، والأفعال والصفـات، تؤكد بصفتهـا هـذه حشدا من المعاني، وتتيح التعبير عن كمية كبيرة من الفروقـات الدقيقة. ومن نافل القـول التأكيد على أن قصائد «الواكا» هي السجل الأدبي الذي تستغل فيه امكانيات

هذه الكلمات ـ الأدوات استغلالا فائق البراعة. وهذه بالتحديد حالة «ديوان قصائد «الواكا» القديمة والحديثة». نستطيع القول إن قصائد هذا الديوان، وبسبب تنظيم، في منتهى الدقة لأجراسها الصوتية، تشبه موسيقى الغرف (موسيقى موضوعة لعدد قليل من الآلات.م) ، أو تشبه عربات تتشابك فيما بينها بطريقة معقدة فتخلق موضوعات كبيرة الرهافة.

في هذه النقطة يختلف الديوان المذكور أعلاه عن «الديوان الجديد لقصائد الواكا القديمة والحديثة» الذي تم إعداده ووضعه بعد ثلاثة قرون على الديوان الأول، ويختلف عن ديوانين لهما مكانة نفيسة بين آخر المختارات الموضوعة بأمر امبراطوري : «ديوان أفضل قصائد الواكا» (ثميو ـ كيو ـ واكا ـ شو) و«ديوان قصائد الواكا النبيلة والأنيقة» (فوثما، واكا ـ شو) وضع الأول بعد ١١٠ سنوات على «الديوان الجديد» والثاني بعد ١٤٠ سنة. والواقع إن الموصوفات والأفعال والصفات، في هذه الأعمال، تحتل أهمية أكبر. مما يجعل المعاني والصور أكثر جلاء.

إذن، إليكم الآن قصيدتي «واكا» مأخوذتين من «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة (كوكين ، واكا ـ شو)؛ وأعتقد أن ترجمتها الى لغة أخرى ليست صعبة، ولذلك تستطيعان إعطاء فكرة واضحة الى حد ما عن خاصيات هذا الديوان الذي طالما أشرنا إليه. وهما قصيدتان مشهورتان جدا لشاعرين يمثلان بحق روح الديوان.

القصيدة الأولى للشاعر: «أوشي كوُتشي ـ نو ميتسوني» . وهي قصيدة حول الصيف، تختتم الجزء الثالث من الديوان، ومسبوقة بالملاحظة التالية: «كتبت في اليوم الأخير من الشهر السادس» (أي في الثلاثين من حزيران). هذا التاريخ في التقويم القمري. هو آخر أيام الصيف. ولذلك وضعت القصيدة في نهاية الجزء الذي يحتفل بهذا الفصل. والواقع، إن الخطة التي حكمت إعداد جميع المختارات الامبراطورية، بدءا بالديوان موضوع الحديث، اقتضت ترتيب القصائد التي تحتفل بالفصول الأربعة، ترتيبا دقيقا متسلسلا يتطابق مع تاريخ نظمها:

«نظمت في اليوم الأخير من الشهر السادس
يرحل الصيف
ويأتي الخريف
على درب في السماء
طراوة ! في جهة واحدة
هناك حيث تهب الرياح

«ميتسوني»

تشير هذه القصيدة الى هاجس ممتع : هاجس اليوم الذي يرحل فيه الصيف بحرارته القاتلة، ويأتي الخريف برطوبته المنتظرة. ما يجذب في هذه القصيدة، هو فكرة أن الرياح الندية تهب، لكن من جانب واحد من الدرب، في اللحظة التي يحل فيها فصل مكان آخر، وبتقاطع الصيف والخريف فوق درب في كبد السماء.

من العبث القول إن الصيف ليس هكذا يستبدل في أحد الأيام بالخريف؛ وإنه لا يوجد في السماء أي ممر محجوز خصيصا لتغير الفصول: كل هذا ثمرة خيال سطحي. ومع ذلك، إذا كانت هذه القصيدة تحدث انطباعا لطيفا، وفتانا ، فذلك لأنها تولد صورا، مليئة بالتوقد والديناميكية، فجأة،طريق خيالية مدت في الفضاء مثل جسر مقوس في السماء، وأثناء المرور فوقها، الصيف الذي يختفي والخريف الذي يظهر، يودعان بعضهما ملوحين بالأيادي.

من جهة أخرى تشهد هذه القصيدة على فضولية مكثفة لدى اليابانيين المثقفين في ذاك العصر، فيما يخص تقسيم الزمان، أو التقويم، أي النظام الزمني الذي كان قد أقر لتوه. ليست هذه الفضولية أو حب الاطلاع ــ شيئا آخر سوى اهتمام شديد يخص مرور الزمن، عندما كان نبلاء بلاط هييان، يفكرون بالحياة، لم يكن بمقدورهم إلا النزوع الى تخيلها شيئا يمر حتما: «الأغنياء يسعون الى الهلاك»، «ما يتوحد مرصود للانفصال»، «الأمجاد تختفي والرخاء يزول»: هذه العبارات التي تجعل من التعاقب والتغير نصيب الوجود، تعكس رؤية اليابانيين الجوهرية للحياة، كما أخذوها من البوذية. إن الحياة والموت، ثم مصير الفرد داخل المجتمع، ثم مراحل الحب المحطفة، هذه أشياء لم ولا تبدو ، أبدا قوية وثابتة في نظر اليابانيين: بل العكس تماما، لقد اعتبروها ، ولا يزالون، كظواهر لا تستطيع البقاء على حالتها الأصلية. طبعا توجد هنا صيغة تشاؤمية. لكن رؤية الأشياء هذه تقود الى اكتشاف الجميل داخل كل ما هو آيل الى زوال. من هنا حب الأشياء الزائلة وغير الدائمة. إنه حب مرتبط بميل أصيل الى الانحطاط. وإن الأمر ليتعلق، هنا، بعنصر رئيسي من عناصر الإحساس الجمالي الياباني.

ليس بودي الاسهاب في هذا الموضوع المعروف جدا. لكن لنذكر فقط، أن قصيدة «الواكا» المستشهد بها آنفا ، تمثل في نفسها براءة، وعفوية نادرتين وتفوقان التثمين. وأرغب العودة الى هذه القصيدة، لأقتفي ، الآن آثار الرياح الندية، التي تهب من قصيدة «واكا» الى قصيدة «واكا» أخرى.

وعندما نقرأ القصيدة التي تفتتح الجزء الرابع من الديوان نفسه، أي «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة» والمكرسة حول الخريف سوف ندرك بوضوح أكثر، لماذا

اختتمت القصيدة آنفة الذكر الجزء الثالث الخاص بالصيف.

ها هي القصيدة الثانية المنسوبة الى الشاعر: «فوجي وارا - نو - توشي يوكي»،

«نظمت في الأول من الخريف
قادمة من الخريف
ومع ذلك لا شيء يكشفها
للنظر
لكن بفضل هزيز الرياح
حزرناها فجأة

«توشي يوكي»

يمكن لقصيدة «الواكا» هذه المعروفة جدا جدا باليابان ان تقارن بعداء يركض أثناء مرور الشاهد: فبعد أن عبر قصيدة «ميتسوني» هاهو يستبدلها لينطلق بدوره أول عداء للخريف.

بعبارة أخرى الرياح التي كانت تهب في القصيدة الأولى، أي قصيدة «ميتسوني» عند نهاية الصيف، لا تزال تهب لكن في قصيدة تعلن بداية آخر - الفصل. الضوضاء الرهيفة التي تجسد تلك البداية، والتي نحرزها فجأة، تعادل أول هبة من رياح الخريف. ومع ذلك ننظر حولنا بلا جدوى، إذ لا شيء يعلن حضور هذا الفصل. لكن نسمة خفيفة تهب، فاذا بأذن مرهفة السمع تلتقط صوت عصفة ندية قليلا. وتدرك عبر هذه الاشارة وحدها أن الخريف قد جاء.

- ٧ -

تبدو في هذه القصيدة نقطة جوهرية وأساسية: الأحاسيس السمعية التي هي من حيث المبدأ أدق وأصعب على الفهم من الأحاسيس البصرية، تحتل مكانة متفردة في قصائد «الواكا» من حيث إنها توقظ أصداء بعيدة وعميقة أكثر مما قد يفعله البصر.

يوضح هذا أن شعراء عصر هييان، رجالا ونساء، كانوا متفتحين جدا لجهة ما يمكن التقاطه من الأشياء البعيدة، واستشعاره،عن طريق الأذن، أكثر مما كانوه لجهة ما يحدث أمام أنظارهم،وأعتقد أن هذه الظاهرة، مرتبطة ارتباطا قويا بطريقة حياة يابانيي ذاك العصر. فهم كانوا يتطورون ويتغيرون في نطاق دائرة محدودة جدا: ما كانوا يتعلمونه بالسماع،كان يؤثر على وجودهم أكثر من الشيء الذي كانوا يسبرونه بأنظارهم. كانت للإشاعة على الناس سلطة هائلة فقدتها في أيامنا هذه. وكان يصح هذا، بخاصة في مجال العلاقات بين النساء والرجال حيث يجب الانتباه الشديد لما نسمع من أقوال. لذلك كان ضروريا امتلاك سمع مدن أكثر من البصر. وقد أدى هذا، بشكل طبيعي، الى ولادة قصائد شبيهة بالقصيدة التي استشهدت بها قبل قليل.

كانت دائرة نشاط النساء، بخاصة، محدودة وضيقة جدا، ولاسيما على صعيد الطبقة الأرستقراطية، والطبقات الاجتماعية الأكثر رخاء. والواقع في تلك الأوساط، هو أن النساء كن يعشن داخل حوجلة، الأمر الذي يعرقل نشوء علاقات غرام. لذلك، كان يكفي أن يسمع الرجل تمجيد خصائل امرأة، حتى تستلم منه هذه الأخيرة سلسلة من رسائل الحب، طالما أن أحدا منهما لم يلتق بالآخر إطلاقا. كان هذا النوع من السلوك سائدا جدا. وعندما يتعلق الأمر بشابة من مرتبة عالية، رباها والداها الثريان بعناية فائقة، كان من الطبيعي أيضا أن يصطف طلاب الزواج للتنافس على طلب يدها.

هذه الحالة هي وليدة بنية المجتمع آنذاك. لقد أثرت سابقا، أكثر من مرة، الى أنه خلال عصر هييان، تمت المحافظة الشديدة على نظام تشريعي وبيروقراطي يتربع على عرشه «آل فوجي وارا». كان يستحيل، داخل هذا النظام، لكفاءات شخصية تتجاوز الحد الوسطي بقليل، أن تطمح الى تقدم مذهل في العمل الوظيفي. الولادة هي التي كانت، وبشكل طبيعي جدا، تحدد مكانة الفرد في المجتمع. بهذا المعنى، وعلى افتراض وجود أدنى طموح فإن إمكانيات تحقيق هذا الطموح كانت شبه معدومة. والنتيجة التي ختمت الصعود المذهل لكائن ذي ذكاء خارق، مثل «ميتشيزاني» موضوع محاضرتي السابقة، بقيت محفورة في ذاكرة يابانيي العصر كدرس مخيف لا ينسى.

وبالتالي، كانت أفضل وسيلة يطمح إليها رجل يريد شق طريقه في العالم، هي الزواج، وكان حلم النجاح الاجتماعي، بالنسبة الى الكثيرين، يمر عبر الارتباط بابنة شخص قوي. وفي هذه الرؤية للأشياء لم يكن يوجد ما يستوجب اللوم، أو الذم، بالنسبة الى أخلاق ذلك العصر. طبعا، كانت هذه الطموحات الزواجية تسبب في كثير من الأحيان بعض الحوادث المضحكة، لكن بالنسبة الى شاب ارستقراطي، يتمتع بالاضافة الى الموهبة والصحة والحظ، بمؤهل الجمال، فالأمر كان يتعلق بـ «مشروع» واعد يستحق المغامرة فعلا.

في مثل هذه الظروف، كان طالب الزواج في مواجهة عمل صعب حقا: هو ضرورة كتابة قصائد «واكا» تدور حول موضوع الحب. والواقع الغالب هو أنه لم يكن قد قابل أبدا الفتاة ذات المرتبة الرفيعة، والتي يفكر بالزواج منها، ولم يكن يعرفها إلا بالسماع. إذن، كانت أفضل وسيلة للارتباط بها، هي أن يرسل إليها قصائد حب. وإذا كان الرجل عديم المهارة أو قليلها، في هذا المجال، فإنه قد يفشل في إيصال عواطفه الى جميلته. لكن هنا أيضا أي عمل مرهق، وأية سخرة! لذلك كانت مختارات الشعر الامبراطورية، تتمتع بأهمية قصوى. ففيها نماذج كثيرة جدا من قصائد «الواكا» التي يمكن أن يفيد

منها رجال ليست لديهم الموهبة الشعرية الكافية.

مرة أخرى، نلمس هنا أيضا أن قصيدة «الواكا» كانت سلاحا بحق، ووسيلة عملية جدا لاكتساب قلب الآخر، ولإقناعه بعواطفنا. فهي لم تكن مجرد مناسبة أو فرصة لإظهار المواهب الشعرية وحسب بل كانت أيضا أداة استراتيجية غرامية قادرة على تغيير مجرى وجود ما. إذن، كانت تستخدم، وبشكل طبيعي، لتيسير الحياة في المجتمع، ولتسهيل العلاقات ليس فقط بين الرجال والنساء، لكن وأيضا بين مختلف الطبقات الاجتماعية لا في البلاط فقط. بهذا المعنى،كانت تتسم بفاعلية خارقة.

بالتالي،إذا كانت قصيدة «الواكا» قد بلغت هذه الدرجة من الرهافة، والدقة في التعبير عن الإحاسيس، فليس ذلك لأسباب أدبية بحتة، بل لضرورات عملية أشرت إليها آنفا. هذا الرأي الشخصي، قد لا يكون محل إجماع في اليابان، لكنني مقتنع به وبصحته.

في أيامنا أيضا، لا تزال قصيدة «الواكا» بالنسبة الى غالبية اليابانيين الصيغة الشعرية المفضلة، لحد أن عدد الذين يكتبونها قد يصل الى مليون.* لكن ولكي نتكلم بدقة، لا يزال جانبها النفعي هو الذي يفسر مرة أخرى هذا الشغف بها.

إن الشعراء الحقيقيين، وهم قلة نسبيا، يتابعون كما في الأزمنة القديمة، وفي العصور الوسطى، نقاشهم من أجل ترهيف آخر لميزات قصيدة «الواكا» الأدبية. لكن هذه الميزات تتماشى مع الجانب النفعي الذي، إذ يوازنها بشكل ما، يتيح انطلاق قصيدة «الواكا» على الصعيد الفني. نستطيع رؤية الصيغة الأكثر شيوعا لهذا النوع من البراجماتية، في التعليم المرصود للطلبة من خلال مجالات أدبية يديرها الشعراء أنفسهم، أو من خلال مدارس خاصة بالمبتدئين.

أن يرسخ الإبداع الشعري، ويدرس هكذا من خلال تدريب محسوس جدا، فذلك مفهوم لا يألفه الغربيون أبدا. لكن بالنسبة الى الشكلين الأكثر تمثيلا للشعر الياباني التقليدي، شكل «الواكا»، وشكل «الهايكو» المشتق من الأول والذي فرض نفسه فيما بعد كوسيلة تعبير مستقلة وأصيلة، تبدو هذه الطريقة في العمل شرعية تماما، ومنذ ألف سنة وهي تؤكد فاعليتها.

انطلقت آنفا من أهمية الأحاسيس السمعية في قصيدة «الواكا»، لكي أشير الى الرابطة القوية التي كانت في عصر هييان، بين هذه الصيغة الشعرية وبين الظروف الخاصة التي تحدد العلاقات بين الرجال والنساء.

نستطيع القول، وبشكل عام، إن قصيدة «الواكا»، وعبر تطبيقاتها العملية في الوجود اليومي ، تسربت ليس فقط الى أعماق حياة اليابانيين، بل استطاعت أيضا، وخلال قرون عديدة،أن تسيطر عبر نفوذها على المفاهيم الأخلاقية والجمالية. ولذلك انتهى الناس الى الاقتناع الزائد بسلطتها السحرية، وازدادت أهميتها بشكل كبير كوسيلة تعبير عن رؤية ما للحياة.

لقد عزز نشر المختارات الشعرية الموضوعة بأمر امبراطوري وعددها الإجمالي ٢١ مؤلفا وبشكل حاسم، هيبة قصيدة «الواكا» وذلك بسبب طبيعتها تحديدا.

لكن هذه المختارات التي سادت واعتبرت حجة منذ عصر هييان، لم تحتفظ بالثقل نفسه عند شعراء «الواكا» المعاصرين. صارت قصيدة «الواكا» وعلى إثر الحركات التجديدية التي حدثت منذ بداية القرن العشرين، تسمى «تانكا» أي «قصيدة قصيرة». فمنذ مائة عام تجددت قصيدة «الواكا» فجأة. عندها طرحت بقوة، وبشكل طبيعي، تقاليد «ديوان قصائد الواكا» القديمة والحديثة» للبحث ثانية، وفي السنوات الستين أو السبعين التي تلت التجديد، بدا «كينو تسورايوكي» ـ الذي بقي شبه مقدس ومعبود خلال ألف سنة ـ مثل صنم سقط من على قاعدته.

غير أننا نحاول ـ منذ ثلاثين سنة ـ رد الإعتبار الى عمله، والى الدور الكبير الذي لعبه. وهناك الآن عملية تقويم تدافع عن قيمته، وقيمة الديوان المذكور أعلاه، بغية إعادة توازن هدد لوقت قصير.

سيكون عبثا أن ننكر قبل الأوان، وانطلاقا من وجهة نظر حداثوية، التقاليد التي يرمز إليها «كينو ـ تسورايوكي» مع المختارات الشعرية الموضوعة بأمر امبراطوري، بدءا بـ: «ديوان قصائد الواكا القديمة والحديثة» لأن البنية الاجتماعية، ونظام القيم والعادات والأعراف التي وقفت وراء هذه المؤلفات كأسس لها لا تزال موجودة بقوة في هذا البلد ذي التكنولوجيا العالية الذي هو اليابان اليوم ،ولا تزال تتمتع بقوة هائلة مستترة وكامنة.

إن الرابط الذي يوحد الجوانب الفائقة الحداثة لهذا البلد، بجوانبه العتيقة جدا، رابط يصعب إدراكه بالنسبة الى ذهن عقلاني؛ إنه يفاجيء ويحير جميع الذين يراقبون اليابان المعاصرة من الخارج.

كان أحد أهداف هذه المحاضرة ، هو أن أساعدكم في معرفة المصدر البعيد والعميق لهذا الرابط الذي قد يبدو متناقضا في الظاهر. ولكم أن تحددوا فيما إذا بلغت هذه الغاية أم لا.

ـ ٨ ـ

أصل الآن الى ختام هاتين المحاضرتين وهما تحت عنوان: «شعر المشهد»»

لماذا يتحفظ الشعر الياباني جدا في تعبيره عن الآنا ـ

الذات؟ لماذا هذا العنوان؟ إنه بالإحالة الى الشعرية الغربية التي تصنف الشعر الى ثلاثة أنواع الملحمي، والغنائي والدراماتيكي. وقد أعتبر هذا التصنيف شيئا بديهيا.

واليابانيون أنفسهم التزموا طواعية بهذا التصنيف الذي يقبله الطلاب، دونما قلق عندما يدرسون تاريخ الأدب.

ومع ذلك، يوجد في يابان العصور القديمة، عدد كبير من القصائد التي تنضوي تحت نوع لا يمكن أن يكون من الأنواع السالفة الذكر، بل هو نوع آخر تماما: إنه شعر المشهد»، الذي يسمى أيضا، وبمفهوم أوسع قليلا للكلمة «شعر الطبيعة».

وقد حاولت أن أوضح أن هذين النوعين قد احتلا ومنذ الأزمنة القديمة حتى العصر الحديث، مكانة بارزة ومركزية داخل الأشكال الشعرية المختلفة الموجودة في اليابان.

كما أردت الإشارة الى أن الموضوع الأساسي لهذين النوعين من الشعر، لاعلاقة له البتة — وهذا أمر مدهش - بوصف موضوعي للطبيعة المحددة الأبعاد. وفي هذا التناقض، نستطيع أن نجد السمات الأهم — لكن الأصعب على التمييز والتحديد - لقصائد «الطبيعة» أو «المشهد» هذه.

إنها وبصفتها أناشيد حب مموهة تشكل أثمن تراث شعري لـ«واكا» الأزمنة القديمة. إنها وبصفتها دربا نحو فضاء داخلي من التأمل والتجاوز، تمثل تقليدا مليئا بالنبل، تقليد شعر «الواكا» في العصور الوسطى، وتقليد شعر «الهايكو في عصر إيدو.

وفي جميع الأحوال، إن الأبعاد المحددة جدا للطبيعة أو للمشاهد المأخوذة «كموضوعات» انغمرت طواعية بالغموض والتشوش. ومن بين جميع الحواس التي تتيح التقاط هذا الواقع الخارجي،علقنا أهمية كبرى على الإحساسات الأكثر فطرية والناتجة عن حواس : اللمس ، والتذوق والشم، أكثر مما فعلنا بالنسبة الى السمع والنظر. والواقع هو أن الشعراء، أحبوا دوما الاعتماد على الخلط بين جميع الإحساسات.وكمثال على هذا الخلط بين الحواس، هي قصيدة «واكا» لشاعر مذكور سابقا «أوشي - كؤنشي - نو - ميتسوني». كتب هذه القصيدة حول موضوع الزهور المنجرفة مع تيار الماء أثناء الربيع:

في بهمة الظلام
مترقرقا بين الصخور
يشق الماء دربه
وصوته ، خرير بعد خرير
يدخل خفية في أريج الزهور

الماء يشق طريقه بين الصخور وفي الظلام: يستخدم هذا المشهد أحاسيس حادة في مجال اللمس من جهة، ومن جهة أخرى، لكي ندرك صوت الماء، الذي بسيلانه يأتي ليغمر عبير الزهور، يجب أن نستنفر، وفي آن، الأذن، وحاسة الشم ، لا بل وبشكل ضمني حاسة التذوق. وهذا ما يخلق جوا تجتمع فيه جميع الأحاسيس نستطيع القول ودون مبالغة إن «ميتسوني» هذا الشاعر الياباني من القرن العاشر، قد مارس قبل بودلير إدغام الحواس الذي ينتمي الى «المطابقات». وفي الشعر الياباني القديم أمثلة أخرى كثيرة تشهد على هذا النوع من الإدغام والتركيب.

ندرك من خلال هذه الأمثلة، أن شعراء اليابان الكلاسيكيين، قد أظهروا مبكرا جدا، في تناولهم للغة، ميلا واضحا الى الجمالية المتأخرة (مدرسة ما قبل الرمزية. مدرسة شعرية ظهرت في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر، ومن أعضائها بودلير ومالارمي).

لكنهم بالمقابل،عجزوا عن التمييزبين الذات والآخرين، وعن أن يكتشفوا في اختلافهم عن هؤلاء الآخرين أسس فرديتهم الخاصة، كما عجزوا عن النظرالى الخصومات والمواجهات بصفتها أشياء طبيعية تماما. هناك بعض الاستثناءات النادرة مثل الشاعر «فوجي وارا - نو - تايكا»لكن من المؤكد أن هذا الأخير نفسه، لم يكن يقضي وقته بالمناقشات والخصومات.

هذه الملامح العامة للذهنية اليابانية، قد تغيرت الى حد ما على مدى تاريخ طويل. وحدثت بخاصة تغيرات عديدة منذ أكثر من قرن وبعد دخول اليابان في العالم الحديث. والواقع أن اليابانيين، خلال هذا التحديث، أخذوا بشكل هائل عن الفكر الغربي الذي يعتبر النزعة الفرديةوتأكيد الذات أشياء بديهية لا تقبل النقاش.

من المؤكد أن التعبير الشعري في مجموعه، والذي بلغ درجة رفيعة من التطور والنوعية لا يزال اليوم يمارس تأثيره ويطبع بطابعه مفهومنا عن اللسان واللغة.

وعلى الصعيد الشخصي، أعتقد أن التقليدالطويل لشعر المشهد، ولشعر الطبيعة، والذي لم ألامسه هنا إلا ملامسة خفيفة، هو التقليد الذي يظل لحد الآن الأكثر فعالية، بما في ذلك التحفظ الكبير الذي يسم التعبير عن «الأنا».

وختاما،أريد أن أوجه شكري العميق لإدارة «الكوليج دو فرانس»، التي وبمنحها لي شرف الكلام على موضوع شبه مجهول في أوروبا، أعطتني كشاعر ياباني معاصر فرصة نادرة لتقديم حصيلة تأملات متناثرة رأت النور على مدى سنوات.

❊❊❊

هكذا تكلم موسورسكي
ما الذي تحاول اجتراحه «أغنيات الموت ورقصاته»؟

شعر : أرسني جولينشتتيف كوتوزوف

ترجمة وتقديم: كامل يوسف حسين *

منذ التجلي
الأول
لظاهرة
الموت، والبشر ما يزالون أمامه على ذهولهم الأول عينه، وعلى رعبهم الأول ذاته، وعلى حيرتهم نفسها، لا شيء، تغير، وكأنما حكمة القرون، وفلسفة الدهور، وعلم الأجيال هباء يتبدد أمام الموت سيد الحقائق جميعها.

بمعنى من المعاني فإن هذا كله لا يمكن إلا أن يكون طبيعيا ومنطقيا، وعقليا، فلو أن كلا منا حاول أن يتذكر تلك اللحظة الأولى المتشحة برماد النسيان، التي صفعته للمرة الأولى في حياته حقيقة الموت كبرق يملأ السماء ويكاد يودي بالبصر، وامتدت به عين التأمل الى اللحظة التي يطالع فيها هذه السطور، ثم حاول أن يسأل نفسه عما أفلحت يداه في الإمساك به من حقائق لغز الموت، لما وجد في يده إلا ذرات من تراب أقرب الى الهباء، بل وألفى نفسه أمام هوة تتسع كلما غربت شمس يوم آخر من العمر. وما من سبيل الى مواجهتها إلا بالتشبث في رعب بحبال النسيان أو التناسي والتجاهل والتعامي.

ولكن من ذا الذي يملك رفاهية التعامي عن حقيقة هي سيدة الحقائق بامتياز؟

من ذا الذي يملك القدرة على التناسي وهو يمضي في نفق مغلق يعلم أنه لابد له من أن يرتطم في نهاية المطاف بالصخر الصلد الذي لا سبيل الى خطوة للأمام حياله؟

من ذا الذي يملك اجتراح التناسي وهو يعرف أنه يمضي في غابة موحشة يطلبه في ظلالها وتحت أشجارها تنين كلي القدرة يملأ السمع فحيحه والآفاق ناره ودخانه؟

في هذه اللحظة التي أسطر عبرها هذه التساؤلات تتداعى الى ذهني تأملات سنوات طويلة في الموت، وليست إلا محطة من محطاتها المتعددة إنجاز ترجمة كتاب «الموت في الفكر الغربي» لجاك شورون الذي أصدرته سلسلة «عالم المعرفة» الكويتية في ابريل ١٩٨٤.

ولست أريد أن أثقل على القاريء بفيض من هذه التأملات، ولكنني أتمنى أن يسمح لي بأن أفكر معه بصوت عال في ست نقاط عن الموت، تشكل جوانب شتى من أشكال أعترف بأنها تشغلني، وتملأ على تفكيري الآن وهي:

أولا : هذا الموت المطلق والشامل والكلي الحضور، هو أيضا، وفي الوقت نفسه، موتي أنا، لا موت أحد غيري. فرغم أنه حقيقة مطلقة تنطبق على كل المخلوقات إلا أنه حينما يحين موتي فإني حتما سأموت، ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ (الأنبياء ــ ٣٥ العنكبوت ـ ٥٧). وهذه الرحلة التي لن أعود منها أبدا سأمضي

* كاتب ومترجم من مصر

فيها وحيدا، إذ لا سبيل الى تجاهل القطار الواقف على محطة أنا الراكب الوحيد على رصيفها ﴿فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون﴾ (الأعراف ـ ٣٤).

وهذه الرحلة لا سبيل أمامي الى الإمساك بالحد الأدنى من المقومات التي تؤهلني للانطلاق فيها، فمن يمضون الى ضفة الموت لا يعودون ليلقوا الضوء على ما وجدوه هناك، ونحن حتى حين نحيط بهم في لحظة الرحيل، فإن المعرفة بمغاليق أسرار الرحلة تظل قاصرة عليهم، ولا يبقى في أيدينا إلا تلويحة وداع، ودموع في العيون، وخوف يملأ القلوب وحزن يملأ الأفق، لأننا كنا شهودا على جانب موحش من جوانب الشرط الإنساني سينطبق علينا بدورنا.

وهذه الرحلة، رحلتي، يشكل جزءا من أصعب مخاوفها أنها ترتبط بأن ما مر لابد أن يرصد، ولابد للحظة الختام أن تكون لحظة استرجاع ما مضى، لحظة كل الحسابات العسيرة، ﴿وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه ونخرج له يوم القيامة كتابا يلقاه منشورا. إقرأ كتابك، كفى بنفسك اليوم عليك حسيبا﴾ (الاسراء : ١٣ - ١٤).

وهي رحلة تحيرني؛ لأن المجهول الذي يكتنفها، ربما أكون قد عرفته على نحو جزئي، لكنها معرفة لم تزدني إلا جهلا، ولم تملأ قلبي إلا خوفا. ﴿كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون﴾ (البقرة : ٢٨).

ومأساتي المطلقة تصل الى سقفها حيال الموت حين يحيرني التساؤل عما إذا كنت سأترجل من رحلة، أم أنني الآن في سبيلي الى الانطلاق في رحلة. أليس الرسول ﷺ هو القائل: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

أجل إن هذا الموت المطلق، موت الجميع، هو أيضا موتي أنا، إنه موتي الفردي والشخصي والخاص، وحدي أموت، وبذاتي سأرحل الى ضفة الموت وما من أحد سيموت نيابة عني، وما من أحد عاد من تلك الضفة ليحدثني عما ينتظرني هناك، وأنا نفسي حين أرحل لن أعود لأفض المغاليق حتى لأقرب الناس إلي وآثرهم على نفسي.

ثانيا: الموت ، الذي تحدد على هذا النحو الواضح، والصريح والمتعين، حقيقة حتمية، لا سبيل الى الهرب منها، أو الى تأجيلها، أو الى تجزئتها: ﴿كل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام﴾ (الرحمن : ٢٦).

إنه نهاية النهايات، أو كما يعبر د. عبدالرحمن بدوي الفعل الذي ينهي كل الأفعال .. ولا سبيل أمامي الى الهرب منه، ذلك أنه: ﴿أينما تكونوا يدرككم الموت ولو كنتم في بروج مشيدة﴾ (النساء : ٧٨).

وأنا لا أملك له تأجيلا، ولا تأخيرا، فهو الطالب الذي لا يرد، واليد التي لا تدفع، والسيف المسلط على الأعناق الذي يجتز حين يهوي. ﴿فإذا جاء أجلهم لا يستأخرون ساعة ولا يستقدمون﴾ (الأعراف : ٣٤).

مع ذلك فإن هذه الحتمية في الوقوع، إن تأملتها عن كثب، فلن تجدها عشوائية، وإنما وراءها أسبابها الموضوعية،التي تجعلها إمكانية معلقة بتكامل شروطها وضوابطها الموضوعية، ومأساتي الحقيقية هي أن عقلي، أنا الإنسان الفاني، يقصر عن استكناه أسرار هذه الشروط والضوابط ﴿وما كان لنفس أن تموت إلا بإذن الله كتابا مؤجلا..﴾ (آل عمران ١٤٥).

ولكن إذا كنا نسعى الى تعميق الحديث عن أسباب موضوعية، وإذا كان قد أمكن للعلم الحديث أن يتحدث، بفضل الإنجازات الطبية عن زيادة معدلات احتمالات الحياة وتحسين الظروف الصحية، وإذا كانت المجتمعات المتقدمة تتحدث اليوم عن متوسط للعمر يدور حول مائة عام. ألا يعني ذلك ردا كميا للموت قد يفتح المجال في مستقبل غير منظور للحديث عن رد كيفي للظاهرة؟

من المؤكد أن علامة الاستفهام هذه مضللة الى أبعد الحدود، فأيا كانت قدرة العلم على تحسين ظروف الحياة الإنسانية، ومن بينها الظروف الطبية والصحية بعامة، فإننا نتحدث هنا عن الحياة، أما الموت فما زال هناك في نهاية النفق... ينتظرنا جميعا، حتى إن عمرنا مثل عمر نوح.

ومن ناحية أخرى، فإن الحديث عن عمر بهذا الامتداد، وخاصة في عالمنا الثالث، قد لا يكون بالضرورة حديثا مشرقا أو بهيجا تماما.

ثالثا : هذا الموت الحتمي، الذي لا سبيل أمامي إلا الانطلاق نحوه، أنا ذاتي، يتخذ بعدا رهيبا حقا، في ضوء أنني لا أملك شيئا حياله، حتى ولو مجرد العلم بجانب من مداخل مغاليقه.

إنني لا أعرف كيف سأمضي، ولا إلى أين، وما الذي ينتظرني على وجه الدقة هنالك في ضفة الموت. حقا أن ديننا الحنيف يحدثنا عن السكينة.حينما يندلع الخوف في نفوس الآخرين، ويعدنا الرجعى، التي هي عودة القطرة الى بحرها، حيث العدالة المطلقة، وحيث الرحمة الكلية: ﴿قل يتوفاكم ملك الموت الذي وكل بكم ثم الى ربكم ترجعون﴾ (السجدة ـ ١١).

هنا لابد لنا من التساؤل: هل من قبيل الصدفة أن المعنى الحرفي للموت في لغتنا ، لغة القرآن الكريم، هو السكون؟

هنا لابد من التساؤل أيضا: هل من قبيل الصدفة أن كلمة الموت ترد في القرآن الكريم في ١٦١ موضعا؟.

والتساؤل لا يمكن إلا أن يرد على الذهن: هل من قبيل الصدفة أن العرب عرفت الموت من خلال منهاج التحديد بالسلب بأنه خلاف الحياة وذهاب القوة، وأنه يحصل بتوفي الأنفس، أي بقبض الروح؟

هذا ينقلنا الى سؤال مؤرّق: ما الروح؟

أفق هذا السؤال مترامية، بلا انتهاء، ولكن في نهاية الأفق ينهض قول الحق سبحانه وتعالى ﴿يسألونك عن الروح قل الروح من أمر ربي. وما أوتيتم من العلم إلا قليلا﴾ (الإسراء - ٨٥).

والموت في جوهره قيد على وجود الإنسان، ولكن حيث هناك حديث عن القيد، فلا يمكن إلا أن تكون هناك حرية، وإلا كان الحديث عن القيد عبثا ومحض شقشقة لسان.

الآن قل لي: أي حرية هي تلك المتاحة لي في مواجهة الموت؟

رابعا: هذا الموت، موتي أنا، الذي بقدر ما هو حتمي لا أملك شيئا حياله، حتى ولا مجرد العلم بجانب من أسراره، أليس مروعا أن كل ما في سجلات البشر عنه منذ حط رجل الكهف رسومه الأولى لا علاقة له بي؟

كيف ؟

دعنا نتأمل الأمر بقليل من الروية، إننا نحن غمار الناس، نحن ملح الأرض، نحن الرجال الذين يأكلون خبزهم بعرق جبينهم، والنساء اللاتي تلدن بالآلام، الذين لا ينتمي نسبنا الى السماء ولا رفعتنا إليها ثروتنا، الذين نمضي تحت شموس الدنيا، عارقين في كدنا، ليحيا أبناؤنا حياة خيرا مما قدر لنا، لا علاقة بيننا، على الاطلاق، وبين كل ما راكمته البشرية في سجلاتها حيال الموت.

ربما ليس من قبيل التعسف القول بأن ما في هذه السجلات، حيال الموت، ينتمي الى طموحات الملوك والنبلاء أو جمجمات الكهنة، أو انفعالات الفنانين أو تجارب العلماء.

ولكن ماذا عنا؟ ماذا عن هذه الجموع الهائلة التي تعمر الأرض وأقصى طموحها لقمة عيش للصغار؟ ماذا عن مخاوفنا؟ ماذا عن أحلامنا؟

تأمل معي قليلا. لقد كانت نصوص كتاب الموتى نصوصا مأتمية سطرتها أقلام الكهنة في إطار طقوس هي أقرب الى الأسرار، التي شكلت جزءا من امتيازات الفراعنة والنبلاء منذ أقدم العصور.

الأمر عينه ينطبق على النصوص السنسكريتية العتيقة، على نصوص حضارات الدنيا من بلاد الأزتيك الى الصين مرورا بكل الحضارات النهرية وغيرها.

ربما لهذا، بالضبط، خرج نجار فقير من بيت لحم ليقدم لنا، نحن الفقراء الضائعين في عالم استحال غابة للباطشين، بشارته وعظته على الجبل.

ربما لهذا، بالضبط خرج راع فقير ابن إمرأة كانت تأكل القديد في مكة، ليحدث عن الموت والحياة، أناسا أنف سادة قريش من مجرد الجلوس معهم، لكن الله أراد أن يجعلهم أئمة ويجعلهم الوارثين فكانوا كذلك. وكانوا هم الذين نقلوا لنا كلمات المصطفى ﷺ، التي تأخذ بمجامع القلب وتمس النفس، حيث يقول: «إن الميت يسمع قرع نعال المشيعين له، إذا انصرفوا عنه».

فتأمل!

خامسا: الموت الذي تحدد على هذا النحو حقيقة رهيبة الى حد أنها يمكن أن تبطش بالحياة وتحيلها عدما، ما لم تكن هناك قوى مضادة، في صميم الحياة الإنسانية نفسها، وفي قرارة الوعي الإنساني ذاته، تجتذبنا الى مشاعر السكينة وتتيح تجاور الحياة والموت على هذا النحو العجائبي.

وأحسب أن المرء لا يتعين عليه، أن يرحل طويلا في الأرض، ولا أن يتأمل طويلا في تاريخ البشر، لكي يدرك هذه الحقيقة البسيطة.

دعنا نتوقف قليلا في الطابق الأرضي من متحف قبرص، على بعد مرمى حجر مما يسمى بالخط الأخضر، الفاصل في قلب نيقوسيا بين شطريها، ولنتأمل القبر الأول، الذي يعد من أقدم القبور التي عثر عليها في المواقع الأثرية في «جزيرة أفروديت».

نظرة واحدة ستضعنا وجها لوجه أمام الأمرين معا، الطابع الرهيب للموت، وذاك الاستدعاء الإنساني المدهش للسكينة في مواجهته.

إن القبر ليس إلا جزءا لا يتجزأ من قلب إحدى الدور السكنية، لم يعثر عليه الباحثون في البرية، في العراء ولا في ساحة أمام تجمع سكني، ولا في فناء دار أو باحته. وإنما في قلب الدار ذاتها، وفي الوقت نفسه وجد الجثمان المدفون فيه وقد وضع حجر كبير على صدر الجثة!

ما الذي يعنيه هذا؟

إن الموت هذا المجهول المطلق والرهيب، سيدفع أهل الميت الذي لفظ نفسه الأخير ربما قبل الميلاد بخمسة آلاف عام، الى وضع حجر على صدره، لدى دفنه تحسبا لإمكانية انبعاثه وتحوله الى قوة مجهولة مطلقة السراح قد تقترن بالشر ولكن شعورا مدهشا بالسكينة سيدفع أهل الميت الى دفنه في أرضية الدار، معهم، تماما كما كان يعيش بينهم، قبل همومه الغامض والغريب والملتبس، قبل موته.

وعند سفوح الهيمالايا قد يتاح لك أن تصغي الى تلك القصائد القصيرة المترعة بروح الرثاء وهي تلقى على نحو مفعم مع رحيل الميت الى مثواه الأخير، وستصغي الى طقس صب الماء مع ترديد أصوات الأجراس الفضية الصغيرة، وكأن هذا كله يستهدف بعث السكينة في الروح الراحلة وفي أعماق من بقوا ومضوا يلوحون لها تلويحة الوداع.

ولكن هذا الطقس لن يتم قبل أن يتجمد الدم في عروقك مع دوي نفير هائل، كأنه إعلان بحضور قوى الموت الغامضة والملتبسة والباطشة أيضا.

فهل البوق إعلان برهبة الموت والأجراس وخرير الماء اعلان بالسكينة في مواجهته؟

لا أحد سيقول لك ربما لأن ما من أحد يعرف جلية الأمر، على وجه اليقين.

أنت الحائر — مثلي ـ الذي ستمضي في الدنيا باحثا عن إجابات لأسئلة تعذبك لتجد نفسك في سنوات الرماد مثقلا بمزيد من علامات الاستفهام ربما تقف معي في متحف اللوفر وسط القاعات العتيدة التي تضم الآثار الفرعونية، لتتجمد أمام نص لا تزيد ترجمته عن هذه الكلمات «ملعون أنت، حرمت عيوننا نظرة الصفاء».

هذا النص ليس إلا لعنة يضمها قبر يعود تاريخه الى حوالي سبعة آلاف عام، وهو موجه الى لصوص المقابر.

ما الذي نحن حياله ؟

لقد افترض كاتب هذا النص أنه سيحيا بعد الموت، وأن عينيه ستعرفان في تلك الحياة الأخرى نظرة الصفاء، وأنه لن يسلبه إياها إلا لصوص المقابر الذين يهتكون أسراره ويفضون مغاليق لقائه مع الموت. إنها السكينة في رحاب تلك الحياة الأخرى، ولكن الموت الرهيب ـ يملك أسراره التي قد ينقلب كل شيء في ظلها الى النقيض، إذا ما تلاعب لصوص المقابر بتكامل معادلة السكينة ـ الرهبة هذه.

وبوسعنا أن نمضي في الأمثلة الى ما لا نهاية ولكن كلمة الصدق هي التي تتوج حديثنا ﴿خلق الموت والحياة ليبلوكم أيكم أحسن عملا، وهو العزيز الغفور﴾ (الملك : ٢) فالحق تعالى قدم الموت على الحياة تنبيها الى أنه يتوصل به الى الحياة الحقيقية وعد الموت نعمة أنعم بها على عباده : ﴿كيف تكفرون بالله وكنتم أمواتا فأحياكم ثم يميتكم ثم يحييكم ثم إليه ترجعون﴾ (البقرة : ٢٨).

إنها الرهبة، إذن، تشف عن انسانيتنا، لكنها تفسح المجال لأفق لا ينتهي من السكينة في رحاب النعمة الأسمى والأعظم.

سادسا: الموت، في جوهره «حد» أو «نهاية»، ولكنه في الوقت نفسه حد يمضي بنا وراء كل الحدود، ونهاية تقودنا الى ما وراء كل النهايات.

والمأساة الحقيقية هنا هي أننا ـ بدلا من أن نتأمل الموت ونفهمه بمعناه الصحيح، أي من حيث ارتباطه بالحياة، فإن المكتبة العربية تعرف دفقا مروعا من الكتب التي تدور حول القبر، وعذابه، ومخاوفه، وبالتالي فإنه في غمار هذا كله يغيب البحث والنظر الجاد في الحياة والموت على السواء.

لقد كان زمّل هو الذي قال «إن الحياة تقتضي بطبيعتها الموت بحسبانه هذا الشيء الآخر الذي بالنسبة إليه تصير شيئا والذي بدونه لن يكون لهذا الشيء معناه وصورته».

هذا القول الذي يندرج في صميم المذهب الحيوي، يصب في أن الحياة تقتضي الموت، وما هو حي هو وحده الذي يموت، وما الموت إلا حد للحياة، هو الصورة التي تلبسها الحياة وتحطمها من بعد، وهي صورة لا توجد في اللحظة الأخيرة فحسب، وإنما في كل لحظة من لحظات الحياة.

وربما كان هذا الفهم، أو بالأحرى الحرص على تملك ناصيته، وإيضاحه، هو الذي يبرر وجود هذه الصفحات بين يدي القاريء، فالإدراك الأفضل والأكثر عمقا للموت هو نفسه، يقينا، من أهم المداخل الى الحياة أكثر امتلاء، وخصبا، وعطاء.

وقد كان من الطبيعي أن ينعكس إدراك الإنسان لأبعاد مشكلة الموت منذ وقت بعيد، في تعبيره عن مشاعره حيال هذه المشكلة، ويبدو ذلك كأوضح ما يكون في الأساطير والملاحم، والتراجيديات الإغريقية، ومسرح النو الياباني، والجداريات الكنسية وشعر الشعراء منذ أقدم العصور وصولا الى قصائد المنعطف الرابع للقرن العشرين.

لكنني أزعم أن التعبير عن مشكلة الموت في الفن لا يحلق الى قمة شموخه إلا في الموسيقى الكلاسيكية، وإن من أهم الأعمال في هذا الإطار،وأكثرها جدارة بالاهتمام والتحليل والتذوق متتالية موديست بتروفيتش موسورسكي «أغنيات الموت ورقصاته».

هنا قد يبادر الى الإعتراض على الفور من يقول متسائلا:

أ – من الذي قال إن الموسيقى الكلاسيكية هي التعبير الفني الأكثر سموا وتألقا وتحليقا عن المشاعر الإنسانية في مواجهة مشكلة الموت؟

ب – من الذي قال إنه حتى في إطار الموسيقى الكلاسيكية تعتبر متتالية موسورسكي من الأعمال الجديرة بالاهتمام والتحليل والتذوق على نحو يفوق غيرها من أعمال عمالقة الموسيقى الكلاسيكية؟

في مواجهة الاعتراض ـ التساؤل الأول ـ سأبادر، على الفور، الى التسليم بأنه لا حصر للتعبيرات الفنية الإنسانية البالغة الرقي عن المشاعر الإنسانية في مواجهة الموت.

ولست أملك إلا التوقف طويلا أمام الفكر الأسطوري، في تعامله مع هذا اللقاء، الصدام بين الحياة والموت، وانني على تمام اليقين من أن الملايين من الناس جيلا، وراء جيل قد توقفوا أمام الموت في أسطورة إيزيس وأوزوريس، وفي أساطير العالم شرقا وغربا.

وشأن الكثيرين أيضا فإنني لا أملك الوقوف طويلا عند مشاعر جلجامش، وهو يرى صديقه، انكيدو يسقط في قبضة الموت، فلا يملك إلا أن يقع بدوره في هاوية الحزن، وينطلق، رعبا من الموت، يبحث عن الخلود، ويوضح لنا موقفه، إذ يقول :

لقد أفزعني الموت حتى همت على وجهي
إذا مت أفلا يكون مصيري مثل انكيدو؟
والى أتونا بشتيم أخذت طريقي وحثثت الخطى
لأسأله عن لغز الحياة والموت.

والمرء لا يمكن إلا أن يتوقف طويلا عند هوميروس، وهو يجعل ظل أخيل يهتف، ضارعا:

«أناشدك، يا أوديسيوس الشهير، ألا تتحدث برفق عن الموت، فلأن تعيش على الأرض عبدا لآخر خير من أن تحكم

كملك لا ينازعه السلطان أحد في مملكة الاشباح اللاجسدية».

ولا يمكن إلا أن يجتذب اهتمامنا، بقدر نفسه، موقف عمالقة التراجيديا الاغريقية من الموت، وقد كان يوربيديس هو الذي اختزل هذا الموقف، في إيجاز واقتدار، بقوله: «ليس هناك ما هو أكثر عذوبة من رؤية نور الشمس» وكذلك قوله: «عندما يدنو الموت لا يعود أحد يرغب في الهلاك، ولا تغدو الشيخوخة عبئا» ومن ذا الذي يستطيع نسيان كلمات سوفوكليس الخالدة: «من بين العجائب العظمى جميعا ليس هناك ما هو أعظم من الإنسان... الموت وحده هو الذي لا يجد الإنسان سفاء له»؟

والمرء يتوقف طويلا عند مسرحيات النو اليابانية الرائعة وخاصة تلك التي كتبها زيامي، الدراماتورجي الياباني العظيم قبل قرون حيث نلتقي بتلك المقاطع التي يرثي البطل نفسه فيها، وقد اتخذ صورة هامشية، بعد أن أطاح به الموت من علياء البطولة والمجد، ليسقط في وهدة الظلال الشبحية المترعة بالآلام.

ولكن مع التسليم بهذا كله، ومع الاقرار بشموخ التعبير عن الموت في العديد من الأعمال الفنية الكبرى، ليست أقلها شأنا مسرح شكسبير، فإنه لابد كذلك من التسليم بأن الموسيقى الكلاسيكية تنفرد بالطابع الكلي في تعبيرها عن الموت كظاهرة كلية.

فالموسيقى الكلاسيكية تملك عبقرية الانتقال من الجوانب الجزئية، المتعلقة بالألم في مواجهة الموت، لتجسد الحيرة والضياع والتخبط الإنساني، حيال هذا العدم الهائل والنهائي والمخيف والمتشح بالغموض، هذا الانقطاع النهائي الذي لا يدري أحد حتى مجرد وجود استمرارية بعده، دع جانبا أي نوع من الاستمرارية هي.

إذا انتقلنا الى الاعتراض الثاني، المتعلق بالاهتمام بمتتالية موسورسكي، فإنني سأبادر على الفور أيضا الى التسليم بوجود أعمال رائعة في إطار الموسيقى الكلاسيكية، تتعلق بمفهوم الموت، وأخص منها بالذكر تعبير فيردي الرائع في أوبرا «عطيل» وكذلك في أوبرا «عايدة» والذروة الرائعة التي يحلق إليها موتسارت في «الريكويم» بالاضافة الى أعمال كنسية لا حصر لها.

لكن جدارة «أغنيات الموت ورقصاته» بالاهتمام والتوقف عندها طويلا، والاعلاء من شأنها، وتذوقها وفهم أسرار جمالياتها تضرب جذورها في العديد من الجوانب أبرزها، بعيدا عن الجوانب الفنية المتخصصة، بعدان محددان:

١ – طبيعة الموقف الإنساني من الموت الذي اتخذه موسورسكي وتعبيره بجلاء عن هذا الموقف في متتالية «أغنيات الموت ورقصاته».

٢ – التأثير الكبير الذي تركته هذه المتتالية في نفوس العديد من كبار المبدعين الموسيقيين على نحو يعكس اختلالا بين العمل نفسه، الذي لا تتجاوز مدة أدائه ثلث الساعة، وبين تأثيره الهائل في الابداع الموسيقي العالمي، وهو أمر ينطبق، إن شئت الدقة على موسيقى موسورسكي بأسرها.

ما الذي نعنيه بهذا؟

لست أريد الإطالة على القاريء أكثر مما فعلته حتى الآن ولكنني أعتقد أنه لابد من الإشارة الى أن معظم الأعمال الموسيقية الكلاسيكية التي تناولت ظاهرة الموت تنقسم الى قسمين محددين:

أ – الغالبية العظمى بما فيها «ريكويم» موتسارت الخالدة نفسها، تنطلق من مفهوم أساسي واضح وصريح ومحدد، هو التصالح مع الموت بشكل مطلق، تنطلق من الوصول الى نوع من السكينة الروحية، الى لون من التسليم بالموت، باعتباره مصافحة ولقاء أقرب الى عناق الأصدقاء.

ب – الأقلية التي تتمثل في أبرز نماذجها في سيمفونية ديمتري شوستاكوفيتش ترفض هذا الموقف رفضا تاما، وتتصور الموت حاصدا كبيرا يجز الأعناق جزاً، ويحصد الأرواح بلا رحمة، وترى أنه من المستحيل التصالح مع هذا الحاصد الكبير.

وفي مواجهة هذين النقيضين في التعامل مع ظاهرة الموت يتبنى موسورسكي موقفا لا يمكن إلا أن يوصف حقا بأنه «إنساني، إنساني جدا» كما يعبر نيتشه.

كيف ؟

إنه ينظر الى الموت في ضوء الجانبين اللذين سبق أن أكدنا عليهما في الاقتراب من الموت: الرهبة منه والسكينة حياله.

ففي القصائد التي تنطلق منها المتتالية، التي كتبها أرسني جولينشتشيف كوتوزف، صديق موسورسكي، يتم تصوير الموت في تجليات شتى، فهو في القصيدة الأولى «هدهدة» يتبدى لنا رقيقا، رهيفا، ناعما، وحانيا إذ يشكل الراحة الأخيرة لطفل يعاني من المرض، حتى ليوشك أن يكون أرحم بالصغير المعذب من أمه، وهو في القصيدة الثانية «سرينادا» سيتجلى لنا فارسا نبيلا يسعى الى عروسه، ثم هو ذا في «رقصة التريباك» يراقص الفلاح السكير فوق الجليد الموحش، لكنه في نهاية المطاف يتبدى لنا في قصيدة «القائد» عملاقا شامخا ينتصب في الميدان، ميدان المعركة، ليحصى غنائمه من البشر التي غدت ملكه من الآن والى الأبد.

والمدهش حقا أن كلا التيارين الموسيقيين في التعامل مع ظاهرة الموت لا يتردد في القول بأن موسيقى موسورسكي تصب لصالحه وتدعم رؤيته وتفسيره وموقفه.

إننا نعلم حماس ديبوسي وغيره من الموسيقيين العظام لموسيقى موسورسكي ولكننا في الوقت نفسه سنجد شوستاكوفيش هو الذي يعد التوزيع الأوركسترالي لمتتالية موسورسكي في عام ١٩٦٢، ويوضح لنا بجلاء أنه يسير في

سيمفونيته الرابعة عشرة التي كرسها للموت، على خطى موسورسكي.

إن شوستاكوفيتش لا يتردد في كلمة ألقاها في تدريب في الهواء الطلق على السيمفونية الرابعة عشرة، وأدرجت في كتاب «ديمتري شوستاكوفيتش يتحدث عن نفسه وعن عصره والصادر في عام ١٩٨٠ عن دار التقدم في موسكو، لا يتردد في القول عن سيمفونيته هذه:

«إنني أحذو حذو الموسيقار الروسي العظيم موسورسكي، الذي تعد متتاليته (أغنيات الموت ورقصاته) وربما ليست المتتالية كلها وإنما دعنا نقل على الأقل مقطع (القائد) احتجاجا عظيما على الموت، وتذكيرا بأن على المرء أن يعيش حياته بشرف ونبل ورقي... ذلك أنه ـ ويا للحسرة ـ سيمر وقت طويل قبل أن يخترع علماؤنا الخلود، والموت ينتظرنا جميعا، ولست أرى شيئا طيبا في مثل هذه النهاية لحياتنا، وهذا ما حاولت أن أعبر عنه في عملي الجديد».

ورغم أهمية هذا المقتطف، فإنه في الحقيقة يقدم لنا قراءة شوستاكوفيتش لمتتالية موسورسكي، ولكنها يقينا ليست القراءة الوحيدة الممكنة.

وربما تفيدنا في هذا الصدد إشارة شوستاكوفيتش الى مقطع «القائد» في المتتالية، فهو أقرب الى روح السيمفونية الرابعة عشرة،ولكنه مجرد جزء واحد من رؤية موسورسكي للموت، وهي رؤية لا شك في اتسامها بالرحابة والاقتراب بدرجة أكبر من جوهر المشاعر الإنسانية في مواجهة الموت: الرهبة التي تملأ الأفق، والسكينة التي هي المدخل الى التصالح.

ترى أكان من قبيل الصدفة أن هيجل يعلمنا أن الموت هو تصالح الروح مع ذاتها؟

ومن المؤكد أن هذه الرؤية الرحبة للموت تعكس ما كان عليه حال موسورسكي، لدى انجازه للمتتالية، فتلك هي المرحلة التي أعقبت نجاح عمله الأوبرالي الشهير «بوريس جورونوف» ودخوله رغم هذا النجاح، في نفق من العزلة المريرة.

إنه أحد الخمسة الكبار في عالم الموسيقى القومية الروسية، ولكنه على المستوى الإنساني سيعيش على الذكرى الباقية من ابنة عمه التي أحبها وماتت في ريعان شبابها ـ ترى هل هي العروس التي جاء النبيل ليصحبها في المتتالية ـ ولهذا لم يتزوج أبدا، وأقام عقب وفاة أمه في العام ١٨٦٥ مع أخيه ثم مع نيكولاي ريمسكي كورساكوف حتى العام ١٨٧٢ حين تزوج صديقه، وتركه لوحدة مريرة لم يخففها إلا الانشغال في إنجاز أوبراه التي أكملها كورساكوف بعد وفاته، والمعروفة باسم «خوفا نشيشنا».

وبعد شهور طويلة من العزلة، وجد ما يخفف عنه مشاعر الوحدة في قريب من أقربائه البعيدين هو كوتزوف، الذي استلهم موسورسكي من قصائده متتالية «أغنيات الموت ورقصاته» ومتتالية «الغسق».

ومن الطبيعي أنه في تلك الفترة كان ظل الموت الطويل يرتمي على حياة المبدع الروسي الكبير، دون أن يدري أنه هو نفسه لم يبق له من العمر إلا سبع سنوات فحسب. فقد راح منجل الموت يحصد أصدقاءه واحدا وراء الآخر، بداية بالرسام فيكتور جارتمان الذي ألهم موسورسكي عمله الشهير «لوحات من المعرض» الذي أنجز توزيعه الأوركسترالي الموسيقار الفرنسي موريس رافيل في العام ١٩٢٢.

ويكفي لكي نطل على مشاعر موسورسكي في هذه المرحلة أن نتذكر أنه كتب في أغسطس ١٨٧٥ الى صديقه الناقد الكبير فلاديمير ستاسوف يقول: «لقد حمل صديقنا أرسنى مفتاح البيت معه الى الريف، ولم أستطع الدخول، لذا مضيت الى الاقامة مع صديقي الموقر نوموف الذي أنهيت لتوي في داره الفصل الأول من (خوفانشيشنا)».

وفي حقيقة الأمر أن أرسنى لم يحمل المفتاح معه، وإنما صاحبة البيت وضعت حقيبة موسورسكي المغلقة على الدرج، وأغلقت الباب لتبقيه في العراء.

كانت تلك هي بداية الأنحدار الوئيد الموجع نحو الموت الذي انطلق فيه موسورسكي، وسط عزلة تامة زاد من إيلامها التجاهل التام من أصدقائه ومن وبينهم الموسيقار بالاكرييف، الذين عاملوه باعتباره منبوذا لا يقترب منه أحد. ومع ذلك فإن موسورسكي تشبث بالحياة ليقدم الأوبرا التي تركها دون أن يتمها،والمعروفة باسم «مهرجان سوروشنتسي» والتي استلهمها من إحدى قصص جو جول.

وتوهجت الإضاءة الأخيرة في حياة موسورسكي مع قيامه بجولة في جنوبي روسيا والقرمز كعازف مصاحب لغناء داريا ليونوف، ثم عمل في تدريس الموسيقى في مدرسة صغيرة في سانت بطرسبرج.

وفي ٢٤ فبراير ١٨٨١ تعرض موسورسكي لثلاث أزمات قلبية، فنقله أصدقاؤه الى المستشفى حيث تحسنت صحته قليلا، بحيث أتيح للرسام الروسي إليا ريبين أن يرسم صورته التي نعرفه بها اليوم.

وفي ٢٨ مارس سمعت الممرضة التي ترعاه صيحته الأخيرة «انتهى كل شيء.. كم أنا تعس!».

ولكن الموسيقار، الذي يعزينا بموسيقى في مواجهة الموت، قد حمل لنا العزاء عن المشهد المروع الأخير في حياته، حيث تشير السجلات الى أن معاناته الأخيرة على فراش الموت لم تدم إلا خمس عشرة دقيقة.

ربما كانت القيمة الحقيقية لنتاج موسورسكي، القليل نسبيا بمعايير عصره، وأيضا قيمة «أغنيات الموت ورقصاته» تكمن في أنه ألهم العديد من المبدعين الموسيقيين من بعده، ومن وحي أغنياته الستين استلهم الكثيرون مشاعر فياضة متدفقة بالوهج عن الحياة الروسية.

ولعله ليس من الغريب أن ديبوسي وجد في موسيقى موسورسكي أحد المداخل الى تجاوز الطريق المغلق الذي وصلت إليه الموسيقى الكلاسيكية مع فاجنر.

ولئن قدر لهذه الترجمة التي سيجدها القاريء العربي عبر السطور التالية لـ «أغنيات الموت ورقصاته» أن تحمل العزاء لقاريء واحد، وأن تساعد عاشقا واحدا للموسيقى الكلاسيكية على تذوق متتالية موسورسكي، فإن ذلك سيكون خير مكافأة لي على ما تكبدته من عناء، ولئن وجد القاريء في ترجمتي تقصيرا، أو لم ترض ذوقه، فإني أرجو أن يغفر لي هذا التقصير، وأن يتذكر ماقلته دائما وأحسب أنني سأظل أقوله حتى نهاية العمر، وهو أن المكافأة الحقيقية لأي مترجم هي ألا يكال له اللوم.

الآن هل نمضي الى موعدنا مع «أغنيات الموت، ورقصاته» لنحاول أن نتابع ما نسعى الى اجتراحه؟

هدهدة

طفل يئن، شمعة تذوي
تلقى خفقة نور كابية حولها
طوال الليل، فيما الأم تهز المهد،
لم يعرف النعاس طريقاً الى جفنيها .
مع إطلالة الصباح يطرق الموت الرحيم
الباب برفق بالغ
ترتجف الأم فرقا، وفي هلع ترنو..
«لا تخافي ، يا عزيزتي!»
ينسل نور الصباح الشاحب الآن من خلل النافذة
في غمار البكاء، الحنين، الحب
أرهقت نفسك حتى التلاشي، الآن هوّني عليك
فإني سأجلس، هاهنا الى جواره!
ما استطعت الى تهدئة الطفل المسكين سبيلا،
سأغني له بصوت يتجاوزك عذوبة.
«هوذا طفلي يتململ، يتقلب قلقاً.
يعتصر الحزن فؤادي لمرآه على هذا النحو».
«هلمي الآن، سرعان ما يصغى اليّ.
هوّن عليك ، ياوليدي، يا طفلي أنا !»
«الشحوب يكسو خديه الحبيبين، أنفاسه تتقطع ..
صمتا الآن ، أتوسل إليك!
تلك بشرى خير فسرعان ما ينتهي عذابه
هوّن عليك، يا وليدي، ياطفلي أنا!»
«إمض بعيداً ، ملعون أنت! تربيتاتك
ستطيح ببهجة فؤادي»
«لا، سأسدل السلام على الوليد.
هوّن عليك، يا وليدي، يا طفلي أنا!»
«رحماك، انتظر، ولو للحظة واحدة
قبل أن تنهي أغنيتك الراعبة تلك».
«أنظري الآن، هوذا يغفو على وقع الغناء العذب
هوّن عليك، يا وليدي، ياطفلي أنا!».

سريـنـــــادا

الوهن السحري، زرقة الليل،
غسق الربيع المرتجف..
تصغى المريضة، رافعة رأسها،
لهمس كلمات الليل المتشحة صمتا.

عيناها النجلاوان، المتقدتان، مغمضتان في إغفاءه
الحياة تدعوها، مازالت الى مباهجها.
رغم ذلك فتحت نافذتها، وفي صمت منتصف الليل،
ينشد الليل سريناداه الرقيقة.
في وحشة السجن المعتمة، الضارية، المكبلة نصيحتها
سيذوي شبابك تواً
لكنني، فارسك الذي لا اسم له، وبقوتي الرائعة
سأحررك.
إنهضي، تأملي نفسك! ياللجمال
الذي يتوهج به محياك!
وجنتاك يكسوهما الورد، وفرعك المتموج
ينسدل نقابا لكيانك مثلما سحابة

ألق عينيك الأزرق البالغ التوهج
أشد بريقا من السماء أو النار...
ممتزجة بدفء الظهيرة، تتناهى الى أنفاسك
إني مفتون بك يا حبيبتي!

أسرت سريناداي العذبة أذنك
كلماتك المهموسة استدعت فارسك
فارسك جاء لينال جائزته الأخيرة :
هاقد دنت ساعة النشوة.
بديع هو بدنك، وتبعث النشوة رجفتك
آه، لسوف أضمك، يا حبيبتي!
في عناق حميم، والى غمار حبي
عودي... أسكني.. فانت لي!

رقصة التريباك

في الغابة والمروج لا يلوح أحد للعيان
هوذا زفيف العاصفة الجليدية وعويلها..

كأنما في عماء الليل
يدفن الجليد الضاري رجلاً مسكيناً.

أنظر! هو ذا في الظلمة فلاح
يعانقه الموت مربتاً
الموت يراقص سكيراً رقصة التريباك
ويهمس له بأغنية عذبة.

«أيها الفلاح المسكين، أنت أيها العجوز التعس!
ساقك الخمار الى الترنح وضاع منك الطريق،
لكن العاصفة الجليدية، مثلما ساحرة، نهضت وعابثتك
وتصادف أنها دفعتك من المروج الى الغابة الكثيفة.
شفك اللغوب عبر الأسي والحزن والعوز،
فارقد، ولتعمك الراحة، ويغمرك النعاس، يا صديقي!
ولسوف أدفئك، ياعزيزي، بكساء من جليد.
وحولك سأشرع في مطاردة بديعة».

هدهد الفراش، أيها الجليد الذي يشبه التم،
أنت هناك! إبدأ! استهل الأغنية، أيها الطقس الضاري!
أغنية تدوم طوال الليل،
حتى ينزلق هذا السكير الى رحاب النوم على إيقاعاتها.
آه، أنت، أيتها الغابات، السماوات، السحب،
أيها الظلام، النسيم، الجليد العاتي،
أدرجوه في كفن من أرق الثلوج
ولسوف أحمي العجوز في طياته مثلما طفل وليد.

أرقد، يا صديقي، يا فلاحي، موغلا في السعادة!
ها قد حل الصيف، وعم الازدهار كل شيء! وعبر حقول الذرة
تبتسم الشمس، وتتقافز المناجل،
تعلو الأغنية، وتحلق الحمامات عالياً!

القـــــائد

ترعد المعركة، تلتمع الدروع،
تهدر مدافع البرونز،
تهاجم الفيالق، تندفع الجياد،
وتتدفق أنهار الدم القانية.

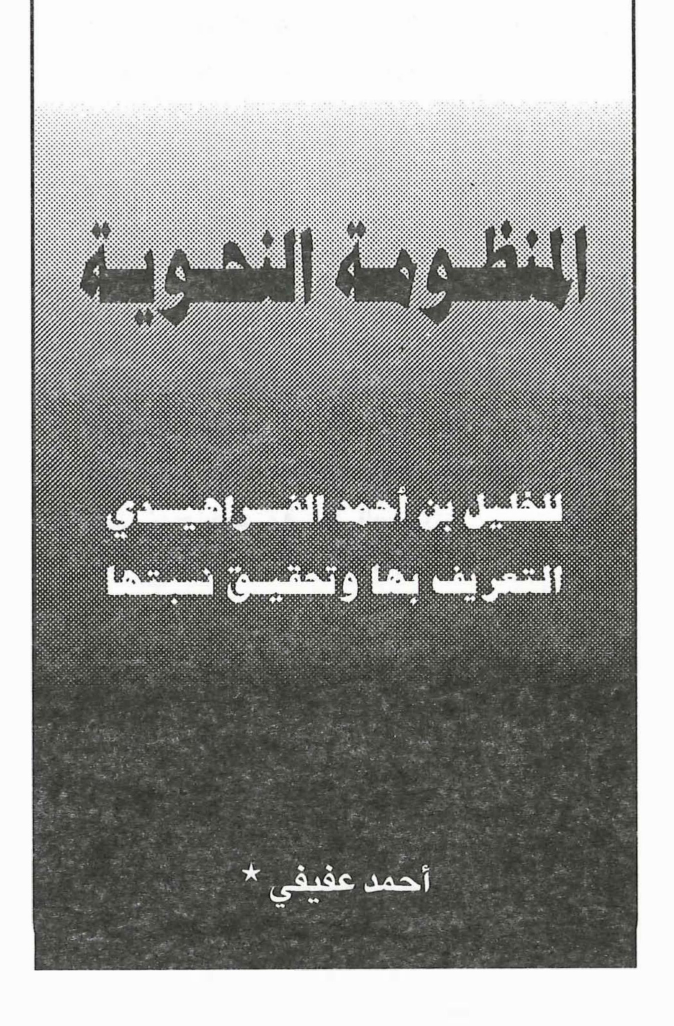
تتقد الظهيرة ضارية، يواصل الناس الاقتتال!
وعندما تغوص الشمس خفيضة في الأفق تزداد المعركة ضراوة!
يلتف المغيب بالشحوب، غير أن الجيوش توالي القتال
بمزيد من الضراوة، ما تزال، والوحشية!

يتهاوى الليل على ميدان المعركة،
وفي العماء تتفرق الفيالق،
يعم السكون، وفي ظلام الليل

تتعالى الأنات الى عنان السماء
عندئذ، وفي سنا البدر،
وعلى متن جواده،
فيما تتألق عظامه الشهباء، في الضوء الشاحب،
يقبل شبح الموت، وفي غمار السكون
تتناهى الى سمعه الأنات والابتهالات،
يتيه فخرا ورضا،
وشأن قائد للمحاربين يدور
حول ميدان المعركة
يصعد تلا، يتطلع حوله،
يتوقف، تتلاعب على شفتيه ابتسامة..
وفوق سهل المعركة
يسمع صوت القدر:
«انتهى القتال! وقهرت الجميع
استسلمتم لي، أيها المحاربون جميعا!
فجرت الحياة الصراع بينكم، لكنني لملمتكم في رحاب السلام،
انهضوا في مودة لتصغوا لنداء الموت!
امضوا رتلاً مهيباً جميعكم ، أمامي،
فإنني أود أن أسجل عدد قواتي،
ثم بوسعكم، عقب ذلك، أن تمددوا عظامكم في الأرض،
في حنو، لترتاح من عنت الحياة على الأرض».

سينقضي العام إثر الآخر دونما اكتراث بكم،
وبين البشر لن يبقى لكم ذكر،
لكنني لن أنسى وفوق عظامكم هاهنا
سأقيم مأدبة صاخبة في انتصاف الليل.
وفي خطو الرقص الثقيل، على الأرض الرطبة،
سأدهس، حتى لا تهرب من ظلال القبر
أبداً، أبداً عظامكم،
ولن تنهضوا من الأرض ثانية قط!

* * *



في تاريخ التراث العربي اللغوي ظهرت منظومات نحوية كثيرة، توالى تأليف تلك المنظومات منذ نشأة النحو العربي، مصاحبا لتلك الفترة التي عاشها الخليل والتي بدأ فيها علم النحو يأخذ شكلا اشبه بالعلم المتكامل والذي نضج على يد عالم النحو الاكبر سيبويه تلميذ الخليل. ولعل توالي تأليف هذه المنظومات منذ ايام الخليل الى أيامنا هذه أيام الشاعر العماني السمائلي (أبوسرور) (١) لم ينقطع، واستمر هذا التوالي بطيئا مرة وسريعا مرة اخرى، حنا التاريخ على بعضها فظهرت واشتهرت بين الدارسين وأصبحت مضرب المثل، مثل ألفية ابن مالك وألفية ابن معط وألفية السيوطي، وجار التاريخ على بعضها وتخلى عنه فظلت حبيسة بين أحضان المخطوطات القديمة تحنو عليها الاوراق وتستأثر بها وكأن الافلات من بين طيات هذه المخطوطات جريمة للبشرية، وقد تمثل هذا النوع من المنظومات التي لم تأخذ حظها من الظهور في المنظومة النحوية

★ – أستاذ اللغة العربية بجامعة السلطان قابوس

التي كتبها الخليل بن احمد الفراهيدي في القرن الثاني الهجري والتي تجسدت فيها ميزات عدة منها:

(١) كونها اول منظومة نحوية كتبت . في تاريخ النحو العربي .
(٢) نستطيع من خلالها التأريخ لكثير من المصطلحات النحوية التي حملها تاريخ النحو العربي لنا نحن المتأخرين الحريصين على معرفة الكثير عن نشأة النحو والتأريخ له .
(٣) معرفة كنه وطبيعة التأليف النحوي في تلك الفترة المتقدمة نسبيا في تاريخ هذا العلم .
(٤) تحمل لنا ريادة مدرسة البصرة وسبقها للمدرسة الكوفية المتأخرة عنها، وتوضح كيف أن البصرة لها اليد الطولى والنصيب الاوفى في تأصيل هذا العلم وبناء منهج متكامل له.

وهناك ميزات اخرى ستحملها الدراسة الفنية لهذه القصيدة من خلال الدراسة التي أقوم بها لهذه القصيدة، فالموقف هنا ليس موقف الكلام عن ميزات هذه القصيدة، لأننا - فقط - سنقوم بالتعريف بها وتحقيق نسبتها الى الخليل .

أما النوع الثالث من المنظومات النحوية فهو الذي كتب وضاع او احترق ولم يعرف الا عنوانه، فقط وقد امتلأت كتب التراجم والتاريخ بهذا النوع والاشارة اليه دون معرفة أين هو ؟ أو ذلك النوع الذي ما زال في الطريق الى الظهور ومثل هذا ما يفعله الشاعر (أبو سرور) فقد ألف منظومته النحوية (ألفية أبي سرور النحوية) ولم يقدمها حتى الآن نظرا لانه سيقوم بشرحها اولا ثم يقدمها للقارىء فيما بعد .

اولا : وصف عام لمنظومة الخليل

جاءت منظومة الخليل النحوية في ٢٩٣ بيتا من النظم الذي اقترب من الشعر في لغته الرقيقة، وصاغها الخليل على وزن عروضي يسمى «بحر الكامل التام» الصحيح العروض والضرب وتفعيلات هذا الوزن تأتي على الصورة التالية :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ضمت الكثير من أبواب النحو العربي وتركت القليل منها، جاءت مقدمتها التي وصلت الى ٢٦ بيتا تمهيدا للقارىء وتوطئة نفسية له بدلا من الدخول الى النحو مباشرة . يقول في اولها :

الحمد لله الحميد بمنه — أولى وأفضل ما ابتدأت واوجب
حمدا يكون مبلغي رضوانه — وبه اصير الى النجاة واقرب
وعلى النبي محمد من ربه — صلواته وسلام ربي الأطيب

انى نظمت قصيدة حبرتها

فيها كلام مؤنق و تأدب

لذوي المروءة والعقول ولم أكن

الا الى امثالهم أتقرب

عربية لا عيب في أبياتها

مثل القناة أقيم فيها الأكعب

تزهو بها الفصحا عند نشيدها

عجبا ويطرق عندها المتأدب

الى أن وصل الى نهاية المقدمة وبداية الموضوع النحوي الاول قائلا :

فاذا نطقت فلا تكن لحـــانة

فيظل يسخر من كلامك معرب

النحو رفع في الكلام وبعضه

خفض وبعض في التكلم ينصب

الى ان وصل الخليل الى نهاية القصيدة فقال :

النحو بحر ليس يدرك قعره

وعر السبيل عيونه لا تنضب

فاقصد اذا ما عمت في آذيه

فالقصد ابلغ في الأمور وأذرب

واستغن أنت ببعضه عن بعضه

وصن الذي علمت لا يتشذب

وبين المقدمة والنهاية عالج أمورا نحوية كثيرة بأسلوب يتسم بالسهولة والابتعاد عن التعقيد جاء متسقا مع سهولة عرض القضايا النحوية فكأنه رجل عصري يعيش معنا الآن باسلوبه الذي يصل الى متلقيه سريعا وابتعادٍ عن الجدل النحوي .

ثانيا : نسخ المخطوطة

من خلال البحث والتنقيب بين صفحات المخطوطات المختلفة وخاصة المجاميع منها . استطعت العثور على عشر نسخ مخطوطة من قصيدة الخليل بن احمد في النحو ، كتبت كلها بخطوط مخالفة ، من هذه النسخ ثماني نسخ كانت ضمن مجاميع ضمتها مكتبة دائرة المخطوطات والوثائق التابعة لوزارة التراث القومي والثقافة بسلطنة عمان . هذه النسخ هي :

(١) نسخة رقم ٢٩٨٨ ورمز لها بالرمز (أ)

(٢) نسخة رقم ٣١٢٢ ورمز لها بالرمز (ب)

(٣) نسخة رقم ٣٠٧٢ ورمز لها بالرمز (جـ)

(٤) نسخة رقم ٣٣٧١ ورمز لها بالرمز (د)

(٥) نسخة رقم ٣٢٤٥ ورمز لها بالرمز (هـ)

(٦) نسخة رقم ١٩٧٤ ورمز لها بالرمز (و)

(٧) نسخة رقم ٢٣١٨ ورمز لها بالرمز (ز)

(٨) نسخة رقم ٣٠٥٨ ورمز لها بالرمز (ح)

والنسختان الاخريان وجدتا في مكتبتين خاصتين ، هاتان النسختان هما :

(٩) نسخة رقم ٤٣٤ (نحو) بمكتبة السيد محمد بن احمد البوسعيدي بالسيب ـ عُمان ورمز لها بالرمز (ط)

(١٠) نسخة بمكتبة الفاضل سالم بن احمد بن سليمان الحارثي في ولاية القابل بسلطنة عُمان ورمز لها بالرمز(ي)

وقال الخليل بن احمد :

الحمد لله الحميد بمنه اولى

وافضل ما ابتدأت واوجب

حمدا يكون مبلغي رضوانه

وبه اصير الى النجاة وأقرب

وعلى النبي محمد من ربه

صلواته وسلام ربي الأطيب

اني نظمت قصيدة حبرها

فيها كلام مؤنق وتأدب

لذوي المروءة والعقول ولم أكن

الا الى امثالهم اتقرب

عربية لا عيب في ابياتها

مثل القناة أقيم فيها الأكعب

تزهو بها الفصحا عند نشيدها

عجبا ويطرق عندها المتأدب

وعلامة المتأدبين منيرة لا مثل

من لم يكتنفه مؤدب

يا من يعيب على الفصاحة أهلها

ان التتابع في الفهاهة أعيب

ان الفصاحة غير شك فاعلمن

مما يزيدك حظوة ويقرب

والناس اعداء لما لم يعلموا

فتراهم من كل فج يجلب

يتغامزون اذا نطقت لديهم

وتكاد لولا دفع ربك تحصب

يتعجبون من الصواب ركاكة

وخطاهم في لفظهم هو أعجب

الصفحة الأولى من النسخة (أ)

ثالثا : تحقيق نسبة هذه المنظومة الى الخليل

من المؤكد ان هذه المنظومة النحوية لم تأخذ حقها في الظهور ولم تشتهر على الساحة النحوية شهرة غيرها من المنظومات النحوية الاخرى التي جاءت بعدها في عصور تالية ، ولعل ذلك يثير بعض التساؤلات عن اسباب خفاء هذه المنظومة حتى هذا الوقت المتأخر في حقل الدراسات النحوية واللغوية . هل تخوف الدارسون من فكرة نسبتها للخليل ؟ وهو من هو في

حقل الدراسات النحوية واللغوية ؟ هل ظلت طول كل هذا الزمن مغمورة لا يعرف من أمرها شيء ؟ ولم تصل اليها أيدي الدارسين فظلت في خدرها لم يقترب منها أحد أم هل عزف عنها الدارسون لأسباب فنية أخرى؟

لاشك أن البحث والتنقيب داخل المخطوطات المحفوظة في المكتبات الخاصة او العامة ، وعدم تمكن عناوين هذه المخطوطات من خداع القارىء المثابر الذي يتوقع أن يجد عنوانا مخالفا للمضمون او مضمونا مخالفا للعنوان ، أو يجد مجموعا به عدة مخطوطات وضع له عنوان لمخطوطة واحدة من هذا المجموع ، أقول لا شك أن كل هذا يمكن أن يكشف النقاب عن الكثير من المفاجآت سلبا او ايجابا لو كانت محاولات الكشف جادة تتسم بالصبر والدأب .

ولعل تلك المثابرة هي التي كشفت النقاب عن هذه المنظومة المنسوبة الى الخليل . فقد وجدت عشر نسخ مخطوطة لها . كل هذه النسخ ضمن مجاميع مخطوطة ، سواء بالمكتبات الخاصة او العامة وربما كان هذا مدخلا مهما للاجابة عن السؤال : لماذا لم تكتشف منظومة الخليل النحوية من قبل ؟

فلقد كانت نسخ هذه المنظومة مطمورة ضمن مجاميع مخطوطة . هذه المجاميع احتوت في معظمها على نصوص مهمة ، بعضها اشعار للامام علي بن أبي طالب والشافعي والبوصيري ، وبعضها نحوي لقدامى النحاة وبعضها منظومات نحوية او نصوص لغوية كمثلثات قطرب او اللخمي ,,, الخ ومن الواضح الاهتمام بأمر هذه المجاميع من قبل اصحابها ، والعناية بنسخها عن طريق نساخ متخصصين ، وبل ومراجعتها احيانا على نسخ أصلية أقدم للوصول الى نص صحيح . والملاحظ انني لم اجد نسخة واحدة في مخطوطة مستقلة من نص المنظومة ، على الرغم من الاهتمام بأمر الخليل بن احمد وأعماله بشكل لافت للنظر . ويبدو أن ذلك كان سببا قويا في عدم الكشف عنها او الاهتمام بأمرها حتى الآن وربما كان السبب استصغارا لحجمها بالقياس للمنظومات النحوية الاخرى التي تصل الى ألف بيت او يزيد ، وربما كان السبب الشك في صحة نسبتها الى الخليل بن احمد ، اذ كيف تكون هذه المنظومة كتبت في القرن الثاني الهجري ولم تظهر للنور حتى الآن ؟

كل هذا دار في خلدي وانا بين الاقبال مرة والاحجام مرات على تحقيقها الى أن عثرت على نص لخلف الأحمر(٢) الذي كان معاصرا للخليل ، وكانت وفاته بعد وفاة الخليل بعشر سنوات تقريبا . هذا النص يشير الى تلك المنظومة النحوية للخليل ، بل وينقل بيتين من تلك المنظومة مستشهدا بهما على قضية نحوية نراها في نص خلف الاحمر الذي يقول فيه تحت عنوان «باب حروف النسق» يقول خلف الأحمر عن هذه الحروف في كتابه «مقدمة في النحو » (٣) :

«فنسق بها ، فإذا اتيت برفع ثم نسقت بشيء من حروف التنسيق رددت على الأول «أي عطفت على الأول» وكذلك إذا نصبت وخفضت ثم اتيت بحروف النسق رددت على الأول . وحروف النسق خمسة . وتسمى حروف العطف . وقد ذكرها الخليل بن احمد في قصيدته في النحو ، وهي قول الشاعر :

فانسق وصل بالواو قولك كله
وبلا وثم وأو ، فليست تصعب
الفاء ناسقة كذلك عندنا
وسبيلها رحب المذاهب مشعب

وهذان البيتان يحملان رقمي ١٥٧ ، ١٥٨ من منظومة الخليل النحوية ، وان كانت كلمة القافية في البيت الاول جاءت على اشكال متنوعة فمرة «تعقب» ويكون القصد منها أن (أو) ليست للتعقيب مثل ثم الواقعة قبلها مباشرة ، ومرة جاءت «تعصب» وجاء التركيب «ولست تعصب» اي لست متشددا عند استخدام حروف العطف هذه ، ومرة جاءت «ولست تغضب» من الغضب ... الخ

وهذه كلها اشكال متغايرة جاءت باختلاف النسخ وكلها جاءت في شكل اختلافات يسيرة لا تمثل خللا في صلب القضية موطن الحديث ، وفي نهاية الامر قد تأكد وجود البيتين في منظومة الخليل التي اشار اليها خلف الأحمر ، بل وجاءت تحت عنوان «باب النسق» في قصيدة الخليل الذي قال تحت هذا الباب مباشرة :

وإذا نسقت اسما على اسم قبله
اعطيته اعراب ما هو معرب
وانسق وقل بالواو ....
والفاء ناسقة .....
فتقول حدثنا هشام وغيره
ما قال عوف او حسين الكاتب

واستمر الخليل في التمثيل لحروف العطف رفعا ونصبا وجرا حتى البيت رقم ١٦٢ من المنظومة .

لعل تساؤلا ملحا يطرح نفسه بقوة امامنا الآن ، هذا التساؤل مفاده هو : كيف نعتمد على اقوال واخبار خلف الاحمر وقد كثر اتهام المؤرخين له بالانتحال والوضع ونقل الأخبار غير الموثوق بصحتها ؟ الا يمكن ان يكون ذكر خلف الاحمر لهذه المنظومة النحوية ونسبتها للخليل على لسانه مثارا للشك في تلك النسبة ؟ حيث يتهم في اخباره واشعاره ونسبتها الى اصحابها .

وللاجابة على هذا انه يمكن ان يكون لهذا السؤال وجاهته

ومجاله لو ان الامر كان متعلقا بأبيات او بقصيده لها غرض آخر، مثل المدح او الذم او ذكر يوم من أيام العرب او ذكر مثالب قبيلة ما او اثبات نسبة ما لبعض الاشخاص او غير ذلك من الاشياء التي يمكن ان تكون مثارا للوضع والانتحال، ان ثبت ذلك عن خلف الاحمر، اما وان الامر متعلق بقصيدة نحوية ليس الغرض منها اجتماعيا او سياسيا او مدحا او ذما، فان امر الشك لا مجال له هنا والسؤال القابل الذي يطرح نفسه في وجه هذا الشك هو لماذا يتخيل احد اسبابا غير حقيقية لخلف الاحمر كانت عاملا على نسبة هذه القصيدة للخليل بن أحمد؟ واي اسباب هذه تلك التي تجعل خلف الاحمر حريصا على نسبة هذه القصيدة للخليل غير الحقيقة في وجود هذه النسبة؟

واذا كان هناك من يشك في رواية خلف الاحمر للاشعار فان هناك ايضا من يثبت له الثقة والنزاهة يقول صلاح الدين الصفدي عن خلف [٤] «كان راوية ثقة علامة يسلك الاصمعي طريقه ويحذو حذوه حتى قيل؛ هو معلم الاصمعي، وهو والاصمعي فتقا المعاني واوضحا المذاهب وبينا المعالم» بل ان الزركلي ينقل قول معمر بن المثنى ان خلف الأحمر معلم الأصمعي ومعلم اهل البصرة [٥] ولاشك ان كل هذه شهادات علمية جيدة في حق خلف واذا كان خلف كان ينتحل الشعر على بعض العرب فربما كان ذلك في بداية حياته وكان يقلد القدماء ليحاكي ألفاظهم، يقول الصفدي [٦] .. «ولم يكن فيه ما يعاب به الا انه كان يعمل القصيدة يسلك فيها ألفاظ العرب القدماء وينحلها أعيان الشعراء» والخليل بن احمد كان معاصرا له فقد توفي خلف عام ١٨٠هـ ٧٩٦م - تقريبا - على حد تعبير الزركلي في الاعلام [٧] بالاضافة الى ان ألفاظ القصيدة لا تشابه ألفاظ القدماء فقد عبرت عن الخليل خير تعبير وتساوقت مع اشعاره الاخرى في ألفاظها ومعانيها.

اما انتحال خلف للشعر الذي أشار اليه المؤرخون، فربما قد تم لفترة محدودة في مقتبل حياته. اقلع عن ذلك وتنسك وأعلن عن كل شيء انتحله ولنقرأ هذا النص المنقول عن ابي الطيب اللغوي [٨] حيث يقول: «كان خلف الاحمر يصنع الشعر وينسبه الى العرب فلا يعرف ثم نسك وكان يختم القرآن كل يوم وليلة، وبذل له بعض الملوك العظماء مالا عظيما على أن يتكلم في بيت شعر شكوا فيه فأبى ذلك وقال: قد مضى لي فيه ما لا أحتاج أن أزيد عليه. وكان قد قرأ أهل الكوفة عليه أشعارهم فكانوا يقصدونه لما مات حماد الراوية، فلما نسك خرج الى أهل الكوفة يعرفهم الاشعار التي أدخلها في أشعار الناس».

ان تنسكه وختمه القرآن كل يوم وليلة ورفضه لعرض بعض الملوك واصراره على اخبار الناس بما انتحله لتوبة صادقة وصارت بعد ذلك حياته أقرب الى الثقة منه الى الانتحال، ولهذا

يبقى ما ورد في كتابه «مقدمة في النحو» عن نسبة المنظومة النحوية الى الخليل بن أحمد يقينا لا يرقى اليه شك اذ لو كانت القصيدة ليست للخليل لكان أعلن ذلك للناس أو حذفها من كتابه، لانه كان يشير الى المنحول المسموع فما بالنا بالمكتوب لديه، ولا أظن ان كتابه قد اشتهر وخرج الى الناس في حياته، ولو كان ذلك قد تم لكان قد أعلن انتحال هذه القصيدة أيضا على الخليل، ان الانتحال في رأيي لا يكون في نسبة قصيدة نحوية لصاحبها ولا اظن ان في الامر شيئا آخر غير الحقيقة. في هذه النسبة.

ولعل فيما يلي - اضافة الى قول خلف الاحمر - لدليلا على صحة نسبة المنظومة للخليل.

(١) وجود عشر نسخ من نص المنظومة المنسوبة للخليل، بخطوط لنساخ مختلفين بعضها في دائرة المخطوطات والوثائق التابعة لوزارة الثقافة والتراث القومي بسلطنة عمان، وبعضها في مكتبات خاصة مثل نسخة السيد محمد أحمد البوسعيدي ونسخة مكتبة الفاضل سالم بن حمد بن سليمان الحارثي بالمضيرب بشرقية عمان.

(٢) نسبت القصيدة في النسخ السابقة الى الخليل بن احمد، باستثناء النسخة (ب) التي لم يذكر ناسخها نسبتها الى احد، والملاحظ ايضا ان قصيدة الخليل في النسخة (ب) لم تنسب لغير الخليل، فربما سقط من الناسخ ذكر مؤلفها نسيانا، وعلى هذا يلاحظ ان احدا لم ينسبها لغير الخليل بن أحمد ولم يشك احد من النساخ في تلك النسبة. وما ورد في نهاية النسخة (أ) من نص منظومة الخليل لا يعد من هذا القبيل. يقول الناسخ في نهاية منظومة الخليل: «تمت قصيدة الخليل بن احمد العروضي رحمة الله عليه وعلى جميع المسلمين والمسلمات .آمين وصلى الله على محمد النبي الامي وآله وسلم تسليما، تم معروضا على حسب الطاقة والامكان والله أعلم بصحته»، فقد كان الناسخ أمينا مع نفسه وكان حريصا في مجموعه الذي ضم منظومة الخليل ان يقول تلك العبارة أو قريبا منها حتى تبرأ ذمته، بل ذكر صراحة في مرة من المرات ان مخطوطه الذي نسخه عرض على نسخة من بعض النسخ» وهذا يظهر امانته التي اقتضت منه تلك العبارة «والله أعلم بصحته» اذ لو كان يشك في تلك النسبة ما كان قد نسب المنظومة الى الخليل بن احمد صراحة في أولها، والقصد أن الله أعلم بصحة النص المقدم الذي نسخه.

(٣) لم أجد أحدا من النساخ أو من غير النساخ يشكك في صحة نسبة هذه المنظومة الى الخليل بن احمد إلا ما ورد على لسان الدكتور ابراهيم السامرائي عندما كان يتكلم عن المصطلحات النحوية في كتابه «المدارس النحوية» وتوقف امام

مصطلح النسق . نجده يقول[٩] :«النسق من مصطلحات الخليل ، فقد جاء في «مقدمة في النحو»[١٠] ان للخليل قصيدة في النحو ، جاء فيها بيتان يتحدث فيهما عن النسق وحروفه ، مستعملا كلمة النسق ، وهما :

فانسق وصل بالواو قولك كله

وبلا وثم وأو فليست تعقب [١١]

الفاء ناسقة كذلك عندنا

وسبلها[١٢] رحب المذاهب مشعب

واذا صحت هذه الابيات ، ولا اراها تصح ، فالذي يعنينا أن النسق قديم ، وقد التزم به الكوفيون كما استعمله البصريون ليفرقوا في باب العطف بين عطف البيان وعطف النسق» .

ولست ادري بالمقصود بصحة هذه الأبيات عند الدكتور السامرائي ؟ هل يكون المقصود بصحة الأبيات صحة دلالتها على القضية المستشهد لها ؟ أم يكون المقصود صحة نسبة هذه الابيات على سبيل حذف المضاف من كلام الدكتور السامرائي ، مع ملاحظة انه كان من الأفضل الا يترك هذا الأمر غامضا بحذف المضاف لما يترتب عليه من أحكام.

وبتأمل كلام الدكتور السامرائي نقول : لو كان المقصود بالكلام دلالته وصحته لكان هو المسؤول عن ذلك ، لانه نقل الكلام خطأ من كتاب خلف الاحمر فأدى ذلك الى الاخلال بموسيقى البيت الثاني ، وعدم انسجام المعنى في البيت الأول (تقعب) , ولو كان القصد عدم صحة نسبة الأبيات الى الخليل فلم يقدم لنا دليلا على شكه ، فما اسهل ان ينفي الانسان شيئا دون تعليل ، علاوة على انه استشهد بالابيات على قضية استخدام البصريين — ومنهم الخليل — لكلمة النسق قائلا :«استعمله البصريون ليفرقوا في باب العطف بين عطف البيان وعطف النسق» وفي هذا اعتراف له بانها قصيدة الخليل وكأن كل همه كان في اثبات وجود مصطلح النسق عند البصريين . ويبدو ان الدكتور السامرائي لم يشأ أن يتعب نفسه في التأكد من استخدام الخليل لهذا المصطلح . ولو توجه الى كتاب الجمل الذي حققه الدكتور فخر الدين قباوة ، والذي نسب الى الخليل لكان قد وجد هذا المصطلح يتردد كثيرا على لسان الخليل في كتابه «الجمل» [١٣]

(٤) لعل تعليق الاستاذ «عزالدين التنوخي» الذي حقق كتاب خلف الاحمر «مقدمة في النحو» يحمل دلالة خاصة على ما نحن فيه . فعندما اشار خلف الاحمر الى حروف العطف قال : «وقد ذكرها الخليل بن احمد في قصيدته في النحو ، وهي قول الشاعر ... الخ» حينئذ يعلق عزالدين التنوخي على «قول الشاعر» قائلا [١٤] : «وصواب التعبير أن يقال (وهي قوله) لعودة التعبير على متقدم ولعله اراد ان يشير الى ان الخليل كان شاعرا ، وكان بالفعل شاعرا ، والنحاة لا يذكرون ان له قصيدة في النحو ، وان كانت كتب المصنفين ، لا تذكر بأجمعها في اثبات مصنفاتهم ، فعلى هذا تكون هذه القصيدة - ان صحت نسبتها — هي من جملة ما ضاع من كتب الخليل» .

هذا النص - على قصره يكشف عما يلي :

(أ) ان كتب المصنفين لا تذكر بأجمعها في اثبات مصنفاتهم، وعلى هذا فلاغرابة ان يكون للخليل تلك القصيدة النحوية دون أن تذكرها الكتب ، وبالتالي دون نسبتها اليه .

(ب) ضياع جزء كبير من مؤلفات الخليل ، وهذا واضح أيضا من خلال كتب التراجم والسير ومعاجم المؤلفين، وبهذا يمكن ان تكون تلك القصيدة النحوية قد طمرت حبيسة المجاميع اللغوية وغير اللغوية حتى كشف عنها الستار .

(جـ) تكشف هذه القصيدة عن شاعرية الخليل بن احمد العميقة بأمثلتها الغزلية ومعانيها الرقيقة وابتعادها عن الاسلوب الجاف الذي يحكم المنظومات النحوية غالبا مما يجعلنا نميل الى تسميتها «قصيدة» لا «منظومة» ولعل هذا ما جعلها مطمورة ضمن أعمال الخليل الشعرية دون اهتمام من النحاة بها حيث انها دالة على شاعريته لا على كونه ناظما او قائلا منظومة نحوية .

(٥) من الادلة الواردة التي تثبت صحة نسبة هذه القصيدة الى الخليل بن احمد الفراهيدي ما قاله صاحب كتاب «اتحاف الاعيان» [١٥] من ان للخليل عدة أشعار منها البيتان والثلاثة ومنها أكثر من ذلك ، ثم قال : «ومن نظمه قصيدة في النحو أولها :

الحمد لله الحميد بمنه أولى وأفضل ما ابتدأت وأوجب

حمدا يكون مبلغي رضوانه وبه أصير الى النجاة وأقرب

واستمر المؤلف في ذكر قصيدة الخليل حتى البيت رقم ٢٦ الذي يقول فيه الخليل :

فاذا نطقت فلا تكن لحانة فيظل يسخر من كلامك معرب

ثم قال بعد هذا البيت مباشرة [١٦] عن قصيدة الخليل النحوية:

وهي اطول من هذا يقول في آخرها :

النحو بحر ليس يدرك قعره

وعر السبيل عيونه لا تنضب

فاستغن أنت ببعضه عن بعضه

وصن الذي علمت لا يتشعب

واستمر في ذكر ما جاء عن الخليل ، من اشعار اخرى مثل قوله :

يا ويح قلبي من دواعي الهوى
اذ رحل الجيران عند الغروب
اتبعتهم طرفي وقد أزمعوا
ودمع عيني كفيض الغروب
بانوا وفيهم طفلة حرة
تفتر مثل أقاحي الغروب

ولعل ذكر منظومة الخليل النحوية ضمن اشعاره في المؤلفات المختلفة لدليل على ما سبق وقلناه من ان ذلك كان سببا في عدم ظهور وكشف هذه المنظومة الشعرية للخليل ، وايضا فان النص الوارد في كتاب «اتحاف الأعيان» لدليل على صحة نسبة هذه القصيدة للخليل بن احمد دون شك في تلك النسبة .

رابعا : الخليل وقطرب

لقد ذكر الخليل في منظومته النحوية (قطربا)[17] النحوي لا على سبيل التمثيل ، بل ان ذكره تجاوز ذلك فقد ذكر الخليل رأيا لقطرب في باب «التاء الأصلية وغير الأصلية» أي ما آخره ألف وتاء دالا على الجمع حيث يشير الخليل الى انه اذا كانت التاء زائدة فانها تنصب بالخفض (بالكسرة) وهو المعروف لدينا جميعا بجمع المؤنث السالم مثل : عَمّات جمع عَمّة . اما اذا كانت التاء زائدة فان نصبها يكون بالفتحة وقد عبر الخليل عن الاولى بقوله : «فخفض نصبها» في قوله : [18]

والتاء ان زادت فخفض نصبها
ما عن طريق الخفض عنها مهرب
فتقول ان بنات عمك خرد
بيض الوجوه كانهن الربرب

اما الثانية ـ وهي التاء الزائدة ـ فقد عبر عنها بالنصب فقط مشيرا الى ان «قطربا» ـ كذلك ـ ينصبها يقول الخليل [19]

ودخلت أبيات الكرام فاكرموا
زوري وبشوا في الحديث وقربوا
وسمعت أصواتا فجئت مبادرا
والقوم قد شهروا السيوف وأجلبوا
فنصبت لما أن أتت أصلية
وكذاك ينصبها أخونا قطرب

ويمكن ان يكون الأمر لا اشكال فيه لو انه ذكر «قطربا» في تمثيل لقاعدة ما ، اما وان الامر هو نسبة رأي اليه فان الاشكال واقع من هذه الزاوية وهنا تثور في الذهن أسئلة كثيرة ، اذ كيف يذكر الخليل (قطربا) وهو ـ اي قطرب ـ لم يتتلمذ على يديه ؟ بل انه تتلمذ على يد أحد تلاميذ الخليل وهو سيبويه ، ألا يمكن يكون ذكر الخليل لقطرب مدعاة لان نشك في نسبة هذه القصيدة للخليل وانها منحولة عليه ، فلم تذكر كتب التراجم والسير والتاريخ اية علاقة بين الخليل وقطرب ، اضافة الى ذلك

ان الخليل مات قبل موت قطرب باحدى وثلاثين سنة ، هذا على شهرة تلك الرواية التي تذكر أن وفاة الخليل كانت عام ١٧٥هـ [٢٠] ووفاة قطرب كانت عام ٢٠٦ هـ [٢١] فكيف يذكر الخليل «قطربا» مع وجود هذا الفارق الزمني بينهما ـ ويظل يقين نسبة القصيدة الى الخليل قائما ، وهذا موطن التشكك الذي يهدم فكرة ان تكون هذه القصيدة من عمل الخليل .

ساورتني شكوك كثيرة ، وانا في بادىء أمر تحقيق نسبة هذه القصيدة عندما كنت اعيد قراءة هذا البيت واسترجع تواريخ الوفاة بشكل خاص لكل من الخليل وقطرب وتلاميذ الخليل ، لكن تأمل هذه التواريخ جيدا والاطلاع على طبيعة الحياة في البصرة في ذلك الوقت ، بالاضافة الى عوامل اخرى ، منها امور نصية ، كل هذا هو الذي فك طلاسم المشكلة واضاء الطريق ، بل واضاف الى كثيرا من الراحة لتحقيق نسبة هذه القصيدة الى الخليل ، ولنتتبع مراحل هذا التحقيق فيما يلي :

يشير صاحب كتاب الاعلام، الى ان وفاة قطرب كانت سنة ٢٠٦هـ ـ ٨٢١م [٢٢] على الرأي الاشهر، وكتب التراجم لم تشر الى انه تتلمذ على يد الخليل بن احمد ، لكنها تشير الى انه تتلمذ على يد سيبويه ، وسيبويه تتلمذ على يد الخليل ، والخليل توفي عام ١٧٥هـ ـ كما أوردنا سلفا ـ واذا كان الامر كذلك فلا لقاء متخيلا بين الخليل وقطرب ، بل ليست هناك علاقة علمية مباشرة بينهما متخيلة او مجسدة ، والحقيقة ان المتأمل في حياة تلاميذ الخليل يمكن أن يستنبط أشياء مهمة تغير مجرى التخيل او التصور الذي يطرأعلى الذهن من اول وهلة .

ان كتب التراجم تشير الى ان النضر بن شميل بن مالك بن عمرو التميمي النحوي البصري الثقة كان من تلاميذ الخليل [٢٣]، بل ان بعض الكتب تشير الى انه كان من أصحاب الخليل [٢٤] أما عن وفاته فيقول ابن خلكان [٢٥] عنه «وتوفي في سلخ ذي الحجة سنة اربع ومئتين وقيل في اولها وقيل سنة ثلاث ومئتين بمدينة مرو من بلاد خراسان» والنظر القريب والمقارنة يؤكدان ذلك التقارب الشديد بين وفاة قطرب (٢٠٦/هـ) ووفاة النضر بين شميل (٢٠٤هـ) اي ليس بينهما سوى عامين فقط بالنسبة لتاريخ الوفاة . ولم تذكر كتب التراجم عن الأول انه تتلمذ او قابل الخليل ، والثاني ذكر عنه انه تتلمذ على يد الخليل وكان صديقا له والسؤال الذي يواجهنا بشدة هو هل يمكن ان يكون العامان فرقا زمنيا كبيرا الى هذا الحد الذي يجعل النضر بن شميل تلميذا للخليل وصديقا له ، ويجعل قطربا بعيدا عن الخليل فلا صداقة ولا ذكر ولا معرفة اطلاقا ؟ اعتقد ان العامين ليس لهما هذا التأثير الكبير ، وانما لابد من وجود شيء ما جعل المؤرخين يقفون من قطرب موقفا سلبيا بصمتهم عن تلك العلاقة بين الخليل وقطرب وخاصة اذا تأملنا ما يلي :

(أ) امتلأت كتب التراجم والتاريخ عن ان سيبويه قد تتلمذ على يد الخليل وأن الاول كان أنجب تلاميذه على الاطلاق وعلى ما تذكره كتب التراجم توفي سيبويه عام ١٦١هـ او ١٧٧هـ (٢٦) ,,,, الخ وقيل غير ذلك . اي كانت وفاته قبل الخليل (وهو مستبعد) او بعد الخليل بزمن يسير (وهو الاقرب الى المنطق) وذكرت الكتب ايضا ان قطربا كان يبكر الى سيبويه قبل حضور احد من تلاميذه فقال له «ما أنت الا قطرب ليل فبقى عليه هذا اللقب»(٢٧).

واستمرار قطرب في التبكير الى سيبويه يحتاج الى زمن ليس بالقليل حتى يشعر به سيبويه ويطلق عليه هذا اللقب ، وهذا يدل ايضا على حرص قطرب على تحصيل العلم منذ صغر سنه اذا اضفنا الى ذلك وجود قطرب في بصرة الخليل حيث كان الخليل ملء العين والسمع فلنا ان نتخيل سعي قطرب للأخذ من علم الخليل وان الخليل كان عالما به عارفا اياه ، وان ذكر الخليل لقطرب ليس مستغربا .

(ب) والخليل نفسه ذكر سيبويه في نص من نصوصه التي نسبت اليه محققة ، فقد ورد في كتاب الجمل في النحو (٢٨) تصنيف الخليل بن احمد الفراهيدي في باب جمل الواوات عندما كان الخليل يتكلم عن واو الاقحام وذكر قول الله تعالى (٢٩) : ﴿ان الذين كفروا ويصدون عن سبيل الله﴾ وان معناه : يصدون ، والواو فيه اقحام . قال الخليل : «ومثله قول الله عز وجل (٣٠) : ﴿فلما أسلما وتله للجبين وناديناه أن يا ابراهيم قد صدقت الرؤيا﴾ معناه : ناديناه والواو حشو على ما ذكر سيبويه النحوي» هكذا ذكر الخليل تلميذه سيبويه (٣١) ونسب رأيا له ولا ضير في ان يذكر الاستاذ تلميذه ، ولهذا فذكر الخليل لقطرب لا يدعو الى الدهشة اذا تأكد لنا حرص قطرب على العلم والتبكير اليه وشغفه به فليس من المعقول ان يعيش بالبصرة في تلك الفترة ولا يقابل الخليل او لا يأخذ منه شفاهة ولهذا نجد ابن خلكان يقول عن قطرب انه «اخذ الادب عن سيبويه وعن جماعة من العلماء البصريين» (٣٢) ترى من هم هؤلاء العلماء ؟ لا ندري !! وايضا لا ندري لم سر هذا التجاهل لتلك العلاقة العلمية المنطقية ، واذا كان ابومحمد اليزيدي بن المغيرة العدوي قد توفي متزامنا مع قطرب كما يذكر ابن خلكان سنة ٢٠٢هـ (٣٣) ولكنه «أخذ عن الخليل من اللغة امرا عظيما وكتب عنه العروض في ابتداء وضعه له»(٣٤) ، اقول اذا كان «اليزيدي» تتلمذ على يد الخليل واخذ عنه من اللغة امرا عظيما ، بل عاش معه فترة اكتشافه لعلم العروض ، وكانت وفاته متزامنة مع قطرب . أفلا يكون الأمر مثيرا ان تجاهلت كتب التراجم شأن تلك العلاقة .

(جـ) من الملاحظ أن قطربا قد اهتم ببعض الموضوعات التي اهتم بها الخليل فتذكر الكتب (٣٥) ان له كتاب القوافي وكتاب العلل في النحو والخليل كان من اوائل النحاة الذين اهتموا بالعلة ان لم يكن اولهم على الاطلاق . يقول ابوالقاسم الزجاجي (٣٦): «وذكر بعض شيوخنا ان الخليل بن احمد ، سئل عن العلل التي يعتل بها في النحو ، فقيل له : عن العرب أخذتها أم اخترعتها من نفسك؟ فقال : ان العرب نطقت على سجيتها وطباعها ، وعرفت مواقع كلامها ، وقام في عقولها علله وان لم ينقل ذلك عنها ، واعتللت انا بما عندي انه علة لما عللته منه فان أكن أصبت العلة فهو الذي التمست ، وان تكن هناك علة له فمثلي في ذلك مثل رجل حكيم دخل دارا محكمة البناء عجيبة النظم والأقسام وقد صحت عنده حكمة بانيها ...» وعلق الزجاجي في نهاية نص الخليل قائلا : «وهذا كلام مستقيم وانصاف من الخليل رحمة الله عليه» .

واذا كان - على ما يبدو من الخبر السابق - ان الخليل أول من تحدث عن العلة ، وقطرب أول من ألف عنها كتابا مستقلا . ألا يمكن أن يكون هذا تأثيرا مباشرا من أستاذه الخليل ؟ ومثل هذا ايضا يقال عن علم القوافي الذي كان أول من تحدث عنه وكان قطرب من اوائل - ان لم يكن أول - من ألف كتابا عنه ألا يكون الأمر منطقيا عندما نقول انه تأثير من الخليل مباشر على قطرب؟

ونضيف الى ما سبق كثرة مؤلفات قطرب الى حد لافت للنظر ويمكن ان تؤدي هذه الكثرة الى التأكيد على وجود سر ما في تجاهل كتب التراجم لعرض حياة قطرب تفصيلا ، فقطرب «له من التصانيف كتاب معاني القرآن وكتاب الاشتقاق وكتاب القوافي وكتاب النوادر وكتاب الازمنة وكتاب الفرق وكتاب الاصوات وكتاب الصفات وكتاب العلل في النحو وكتاب الأضداد وكتاب خلق الفرس ، وكتاب خلق الانسان وكتاب غريب الحديث وكتاب الهمز ، وفعل وافعل والرد على الملحدين في تشابه القرآن وغير ذلك»(٣٧) .

ولعل فيما مضى أدلة على عدم الغرابة في ان يذكر الخليل قطربا وينسب رأيا ما له مما يؤدي - في نهاية الأمر الى القول بأن ذكر قطرب في المنظومة النحوية للخليل لا يمثل مشكلة ما في نسبتها اليه او التشكك في تلك النسبة .

وفي نهاية المطاف نستطيع أن نؤكد أن هذه المنظومة النحوية انما هي للخليل بن احمد الفراهيدي ، وان نسبتها اليه صحيحة لا شك فيها ، وسنقوم بدراسة هذه القصيدة فنيا لمعرفة مذهب الخليل النحوي ، ويبقى لهذه المنظومة أنها أول منظومة نحوية كتبت في تاريخ النحو العربي .

الهوامش :

(١) أبوسرور حميد بن عبدالله بن حميد بن سرور الجامعي، رجل سنة وفقيـــه عماني من مؤلفاته كتاب الفقه في اطار الادب ، قصيدة رائية في النحو ـ ديوان شعر . له «ألفية في النحو» لم تطبع بعد ، ويقوم بشرحها الآن .

(٢) خلف الأحمر هو ابومحرز مولى بلال بن أبي بردة راوية عالم بالأدب شاعر من أهل البصرة لـه ديـوان شعر وكتـاب جبـال العرب وكتـاب مقدمة في النحو .

(٣) كتـــاب «مقدمة في النحو» لخلف الاحمر ١٨٠ هـ ص ٨٥ ، ٨٦ تحقيق الاستاذ عـزالدين التنوخي وزارة الثقـافة والارشاد القومي مطبـوعات مديرية احياء التراث القديم ـ دمشق ١٣٨١هـ - ١٩٦١م .

(٤) الوافي بالوفيات ١٣/ ٣٥٤

(٥) الأعلام للزركلي ٢/ ٣١٠

(٦) الوافي بالوفيات ١٣/ ٣٥٤

(٧) الاعلام ٢/ ٣١٠ وانظر الوافي بالوفيات ١٣/ ٣٥٣

(٨) الوافي بالوفيات ١٣/ ٣٥٥

(٩) في كتابه «المدارس النحوية» اسطورة وواقع ص ١٣٥/ ١٣٦ دار الفكر ـ الاردن ـ عمّان الطبعة الاولى ١٩٨٧م

(١٠) يقصد كتاب خلف الاحمر

(١١) تلا حظ كلمة القافية «تقعب» التـي جاءت مخالفة لما جاء في كتاب خلف الاحمر نفسه وكل نسخ المخطوطة فقد وردت الكلمة «تعقب»

(١٢) وردة كلمة «وسبلها» بدلا من وسبيلها ، والاولى خطأ لانها تؤدي الى الاخلال بمـوسيقى البيت ، وهي ايضـا مخالفة لما جاء في كتـاب خلف «مقدمة في النحو» وكذلك لما ورد في جميع نسخ المخطوطة .

(١٣) نسب هذا الكتاب الى الخليل بن احمد وقد قرأت جزءا من هذا الكتاب مخطوطا اثنـاء زيارتي للمكتبة السليمانية عام ١٩٩٤م بـاستانبول في تركيـا وقد ورد جزء من هـذا الكتاب بعنوان «جملة الآلات الاعـرابية في النحـو »، وقد طبع كتـاب «الجمل في النحو العـربي تصنيف الخليل بن احمد الفراهيدي تحقيق الـدكتور فخر الدين قباوة . مؤسســة الرسالة بيروت الطبعة الثانية ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م.
وقد ورد هذا المصطلح في مواضع كثيرة نذكر موضعا واحدا على سبيل المثـال يقـول الخليل ص ٢٨٥ ، ٢٨٦ تحت عنـوان «وواو العطف وان شئت قلت واو النسق» «وكل واو تعطـف بها آخـر الاسم على الاول او آخر الفعل على الاول (او آخر الظرف على الاول) فهي واو العطف . مثل قولك : كلمت زيـدا ومحمدا ، ورأيت عمـرا وبكرا نصبت (زيدا) بـايقاع الفعل عليه ، ونصبت محمدا ، لانك نسقته بالواو على زيد ، وهو مفعول به» والملاحظ هذا التناسق والتوافـق بين ما ورد في منظومة الخليل وما ورد على لسانه في كتابه «الجمل في النحو العربي».

(١٤) هامش صفحة رقم ٨٦ من كتاب «مقدمة في النحو» .

(١٥) اتحاف الاعيان في تاريخ بعض علماءُ عمان تأليف الشيخ سيف بن حمود بن حـامـد البطـاشي . الطبعـة الاولى ١٤١٣هــ ١٩٩٢م الجزء الاول

(١٦) السابق نفسه .

(١٧) هو محمد بن المستنير بن احمد ابوعلي الشهير بقطرب ، نحوي عالم بـالادب واللغة من أهل البصرة من الموالي ، هـو أول من وضع المثلث في اللغة ، أخذ الادب عن سيبويـه وعن جماعة من العلماء البصريين ، وكان حريصـا على الاشتغال بـالعلم والتعلم ، وكـان يبكر الى سيبويـه قبل حضور احـد من التلاميذ ، فقـال له ما أنت الا قطـرب ليل ، فبقى عليه هـذا اللقب ، وقطـرب اسم دويبـة لا تزال تـدب ولا تفتر ، تـوفي سنـة ٢٠٦هـ .
انظر الاعـلام للزركلي ٧/ ٩٥ ، وفيـات الاعيان لابـن خلكان ٤/ ٣١٢ تحقيق احسـان عبـاس دار صـــادر بيروت ١٩٦٩م وانظـر في معنى «قطـرب» معجم «العين» للخليل بن احمد ٥/ ٢٥٧ دار ومكتبـة الهلال سلسـلة المعـاجم والفهـارس تحقيق الـدكتور ابـراهيم السـامـرائي والدكتور مهدي المخزومي .

(١٨) البيتان ٨٦ ، ٨٧ من المنظومة النحوية للخليل .

(١٩) الابيات من ٨٩ ـ ٩١ .

(٢٠) وفيات الاعيان ٢/ ٢٤٨ ، اتحاف الاعيان ١/ ٦٧ اعلام العرب ٦٩ تأليف عبـدالصاحب عمـران الدجيلي الطبعـة الثانيـة مطبعة النعمان النجف ١٣٨٦هـ / ١٩٦٦م .

(٢١) الاعلام ٧/ ٩٥ وفيات الاعيان ٤/ ٣١٢ .

(٢٢) الاعلام ٧/ ٩٥ ، وفيات الاعيان ٤/ ٣١٢ .

(٢٣) هو ابوالحسن النضر بن شميل المازني التميمي اخذ عن الخليل ويقال انـه أقـام بالبـاديـة اربعين سنـة ، وهـو اول من اظهر السنـة بمـرو وخراســان وقد غلبت عليـه اللغة ولـه فيها كتـاب الصفات ولـه ايضا المدخل الى كتاب العين وغريب الحديث والمصادر وتوفي سنة ٢٠٣هـ ، انظر وفيات الاعيان ٥/ ٣٧٩ ـ مراتب النحويين ٦٨ .

(٢٤) وفيات الاعيان ٥/ ٣٧٩ .

(٢٥) السابق ٥/ ٤٠٤ .

(٢٦) السابق ٣/ ٤٦٤ .

(٢٧) السابق ٤/ ٣١٢ .

(٢٨) ص ٢٨٨ .

(٢٩) سورة الحج الآية ٢٥ .

(٣٠) سورة الصافات الآيات من ١٠٣ ـ ١٠٥ .

(٣١) انظر رأي سيبويه في الكتاب ٣/ ١٦٣ وقد علق سيبويه على الآية الكريمة : ﴿ونـاديناه أن ...﴾ قائلا : «كأنه قال جل وعـز : ناديناه أنك قد صدقت الرؤيا يا ابراهيم» .

(٣٢) وفيات الأعيان ٤/ ٣١٢ .

(٣٣) السابق ٧/ ١٨٩ .

(٣٤) السابق ٧/ ١٨٤ .

(٣٥) الاعلام ٧/ ٩٥ وفيات الاعيان ٤/ ٣١٢ .

(٣٦) الايضاح في علل النحو تحقيق الدكتور مازن المبارك دار النفائس بيروت الطبعة الخامسة ١٤٠٦هــ ١٩٨٦م انظر ص ٦٥ من الايضاح

(٣٧) الاعلام ٧/ ٩٥ وفيات الاعيان ٤/ ٣١٢ .

* * *

البنية الفنية والدلالية

في ثلاث روايات موريتانية !

محمد الحسن ولد محمد المصطفى *

الأدب العربي الموريتاني جزء لا يتجزأ من نهر الأدب العربي الكبير ، سائر في ركبه عموما ، يتقاطع معه في الهموم ويسير معه في التجديد الفني حيثما سار ، دون أن يفقد أصالته الخاصة كأي أدب عربي في أي قطر يتسم بسمات تخصصه بقدر ما تحضر فيه معالم عامة تؤكد انضواءه في سياق الهوية العامة.

ومعلوم أن الأدب الموريتاني الكلاسيكي عاش نهضة أدبية كبيرة منذ أوائل القرن السابع عشر حتى مطالع القرن العشرين ، وصفها الأستاذ الدكتور طه الحاجري بقوله: «إن الصورة الأدبية التي أتيح لنا أن نراها لشنقيط في هذين القرنين جديرة أن تعدل الحكم الذي اتفق مؤرخو الأدب العربي عامة في هذه الفترة عليه فهو عندهم وكما تقضى اثاره التي بين أيديهم ، أدب يمثل الضعف والركاكة والفسولة»، في صياغته وصوره ومعانيه . إذ كانت هذه الصورة تمثل لنا الأدب في وضع مختلف يأبى هذا الحكم أشد الإباء ، فهو — في جملته - أدب جزل بعيد عن التهافت والفسولة [1] ولقد لعبت عوامل كثيرة أدوارا مختلفة في عدم اطلاع الأشقاء العرب نقادا وقراء على هذا الأدب . بجميع مناحيه قديمه وحديثه إلا نادرا ، منها أن معظمه لم يطبع بعد ، وإن ظهر للعيان فإنما في صحف ومجلات محلية لا تحظى بقدر من التوزيع الخارجي يعتد به ، ومنها أيضا غياب استراتيجية عربية مشتركة للنشر والتوزيع ، وأولا وأخيرا افتقاد سياسة محلية تعنى بطبع وتوزيع الكتاب الموريتاني . ومن ثم فإن النشر ظل رهين مبادرات الأفراد ونضالهم الشخصي لإثبات الوجود وإيجاد وسيلة اتصال بالقارىء من هذه الزوايا مجتمعة يمكن فهم النوع الأدبي الذي نحن بصدده وهو الرواية.لقد ابتدأ الاهتمام بالرواية منذ اتجه الأدب بشكل عام في ذلك البلد ينحو منحى التحديث مع بداية الستينات ، وتميزت هذه الفترة بالحصول على الاستقلال سنة ١٩٦٠ وبروز معالم الدولة ، والانفتاح على التجربة النهضوية العربية ، حيث أسهمت البعثات ، والمكتبات الوطنية والعربية بالقسط الأكبر من وسائل ذلك الانفتاح .

غير أن الرواية لم تتَجذر كشكل إبداعي يعتد به إلا منذ أواخر السبعينات وظهرت أول رواية إلى النور سنة ١٩٨١ وهي رواية (الأسماء المتغيرة) لأحمد ولد عبد القادر ، ثم تبعتها رواية (القبر المجهول) للكاتب نفسه سنة ١٩٨٤ ثم ظهرت رواية (أحمد الوادى) للشيخ ماء العينين بن شبيه سنة ١٩٨٧ على أن من الملحوظ أن ظهورها تأخر نسبيا قياسا على الشعر ، ويرجع ذلك في نظرنا إلى أن الشعر كان موجودا في البلاد منذ قرون فسهل على الشعراء استيعاب آليات التحديث ما دامت أصول الفن موجودة لديهم، واذا كانت الرواية بنت العصر الحديث في الأدب العربي ، فما بالك بالأدب العربي الموريتاني. كان لابد أن تمر فترة زمنية كافية

★ باحث موريتاني في مجال الأدب.

لاكتشاف هذا النـوع الأدبي والاطلاع المعمق عليه، ثم اختمار التجربة، وأخيرا الكتابة.

وقد مثلت الروايـة التاريخية أولية الروايـة الموريتانية، وكانت شديـدة الارتباط بالواقع، فرصدت تحولاتـه، وهزاته، ولم تجعل همهـا التأريخ لـلأحداث والأشخـاص بل جعلت الوقائع التاريخية خلفيات تنفذ منها الى واقع فني يصدق على المجمـوع ولكنه لا يخص أحـدا بعينـه وهنا اكتسبت قيمتهـا الأدبية.

أمـا الروايـة الثالثـة فترتد الى مـا نسميه تيـار الواقعيـة الرمزيـة، وقد اهتم الشيخ ماء العينين ــ كاتب الرواية ــ برصد الواقع في مدينة أطار ونواكشوط وتتبع حيثياته، واعتنى بتحديد مميـزات أبطالـه ونوازعهم وطمـوحاتهم وصـدماتهم، غير أنـه جعل إطار الـرواية العـام رمزيـا هو (الوادي)، وهـذا النمط من الكتابة الروائيـة حاضر في الأدب العربي الحديث تجسده أعمال نجيب محفـوظ المتأخـرة، وجبرا ابراهيم جبرا، وسليـم بركـات، وابراهيم أصلان، وصنع الله ابراهيم.

ونظر الى أن هذه الـدراسة تأسيسية وتطمح الى أن تخاطب الغالبية العظمى من المهتمين بالـدراسات الأدبية، والذين ربما لا يعرفـون شيئا يذكـر عن الرواية في هـذه البلاد فاننـا سنتوقف بطريقة بانورامية غير مخلـة عند مجمل المناحي الفنية والدلالية للروايات الثلاث.

اعتمد السرد في الروايات الثلاث على طريقة الراوي الغائب أو كلي المعرفـة ولا يكاد يغيب الكاتب نهائيـا ويحضر الراوي إلا في رواية (أحمد الوادي) حيث يحافظ الكاتب عل مسافة مناسبة بينه وبين العمل تاركا المجال للراوي ليتحرك بالأحداث.

وكان حضـور الزمن في الروايـات الثلاث قويـا، وهو زمن متحكم في مصائر العباد يديرهم كما يشاء. «أرى بروقا تتخافق مزجيـة نوءا ثقيلا قد يشكل نـزوله الليلة نهاية الصيف وبـداية الخريف وصمت الرئيس محدثـا نفسه» ونحن العربـان في هذا الفصل يحل علينا موسم القتال «الجمال قوية والطرقات تتخلها الأضون المطرية». (٢)

وفي «الأسماء المتغيرة» و«القبر المجهول» يكـون الزمن أداة الحيـاة والنماء والموت، فهـو موسم المطـر والخير، وهـو فصل الجفـاف والعطش والـريـاح الحمـراء وهـو في القبر المجهـول خصوصـا كما رأينا من خـلال الاستشهاد يكتسي دلالة مـركبة ففصل المطر يتزامن مع استئنـاف الحروب والصراعات القبلية، بينما يهدأ النـاس في فصل الصيف ويأمن بعضهم بعضـا وذلك مظهـر من مظاهـر تراجيـدية الحيـاة البدويـة التي تصورهـا الرواية.

ويـرتبط الـزمن في «أحمد الـوادي» بلحظـات العجـز عن تحقيق الآمال الإنسانية والخطط الحياتية.

وقد تعـددت أنماط التصرف في الزمن الـروائي فتنوعت الاستـرجـاعـات والتلخيصـات وقلت الـوقفـات والثغـرات، وبلغت المشاهد في القبر المجهول أربعة، واقتصرت على مشهد واحـد في الفصلين الأولين في «الأسماء المتغيرة» وخلت «أحمد الـوادي» من أي مشهـد فلم تتأزم الأحـداث ولم تنحبس الأنفاس على مـدارها وذلك نابـع من تقنيتها التي لا تهتم بما نسميه اللحظات البـؤرة أي اللحظات الحاسمة التي تمفصل الرواية.

واذا كان المكـان البدوي ساد الـروايتين الأولين الى حد كبير، فإن المكـان الحضري وسم الروايـة الثـالثة بميسمـه، وتوزعت الأمكنة البدوية بين أمكنـة خارجية (فضاء) وأمكنة داخلية مغلقـة كالخيمـة أو مفتوحـة كالمسجـد، وهو غـالبا شجرة وارفـة الظلال في وسط الحي، وكانت الأمكنـة الفضاء مسرحا للمعـارك والحروب والضحايـا، كما هي مأوى قطاع الطـرق وسراق المواشي، والحيوانـات المفترسـة التي تعترض القـوافل والبشر، وبشكـل عـام، انعكست نظـرة الإنسـان البدوي على المكـان فكان المكان الـداخلي بالنسبة لـه مصدر الأمـان النفسي، في حين ظل المكـان الفضـاء عنصر قلق دائما، ولعل ما كان يمـزق نظرته للمكان شعوره أنـه مصدر رزقه ومكمن هلاكه، وهو في الوقت نفسـه قدره الذي ليس عنه من محيـد.. ورمزت الأمكنـة الحضريـة الى درجة من الاستقـرار والأمان فكـان الوادي مصدر الخيرات والنظام ورمـز العودة

الى الأصول والهروب من حياة المدينة المعاصرة وأزماتها الخانقة وجسدت شخصية البطل في «الأسماء المتغيرة» مثالا للشخصية النامية في الرواية.. تلك الشخصية التي ترصد تطوراتها الفكرية والبدنية منذ الطفولة حتى مراحل متأخرة، أو حتى الموت:

«سألني أحدهم ليلة: هل أفهم الفرق بين الحرية الشخصية والحرية الاجتماعية فأجبتهم أن سميدع قال لي: إنني لما كنت راعيا مملوكا كنت محروما من الأولى وبعد خروجي من سجن وتسخير القاعدة الفرنسية، كانت حاجتي الى الثانية مشكلتي آنذاك». (٣)

إنه بطل ناضل لتغيير واقعه الشخصي فلما تصور أنه انتصر عليه فوجيء بالقيود الاجتماعية تكبله، وترفض اندماجه.

وعكس أشخاص (القبر المجهول) عمق الصراع الذي كان دائرا بين الفئات الموريتانية في فترة مضطربة من تاريخ البلاد.

وتميزت شخصيتا بطلي (أحمد الوادي) القاسم، وأحمد بالتناقض وعدم وضوح الرؤية إزاء نموذجي «الغرب والريف» واتسمت تصرفاتهما بالعبثية والشعور بضرورة الاستمرار في تمثيل دور المقاوم انتظارا للمصير المحتوم. وضعف في الروايات الثلاث وصف الشخصيات، ولم يتجاوز سطورا معدودة واستخدم الحوار كعنصر فني يوضح الشخصية ويكشف أبعادها المختلفة ونوازعها النفسية، كما وظف كآلية سردية لنمو الأحداث واختزال الأفعال.

***

وقد تتبعت رواية «الأسماء المتغيرة» المجتمع الموريتاني منذ كان يعيش البنية البدوية مرورا بالمرحلة الاستعمارية وانتهاء بسنوات الاستقلال الأولى وبروز معالم دولة حديثة، ومجتمع شبه حديث، تقدم ذلك في سياق عرضي لا يهتم كثيرا بالتوقف عند كل لحظة بعينها.

«والأسماء المتغيرة» تثير إشكالية الهوية: هوية الفرد والمجتمع والدولة. إنها استشراف للتغيير، وتبدل البنى الاجتماعية السائدة، ومحاولة إيجاد مجتمع جديد لا تقوم أسسه على قيم الاستغلال وإنما تنبني على المساواة والعدالة الاجتماعية، ولكنه استشراف وأمل سرعان ما يتكسر أمام يأس عميق من الواقع وشعور باستحالة التغيير يصبح معه الفعل البشري مجرد عمل عبثي، أو نوعا من عدم الرغبة في الركون الى الاستسلام، فالمجتمع خرج من ربقة الصراعات الأهلية ليدخل في معاناة الاحتلال، وما إن شع الأمل في الخلاص حتى سقط من جديد في دوامة الصراع.. وهو صراع انحسم في نهاية الرواية بهزيمة الحركة الشبابية.

إنها مأساة مجتمع يبحث عن الهوية الداخلية والخارجية، ولئن نال الهوية الخارجية بعد لأي بقبوله عربيا من خلال الجامعة العربية سنة ١٩٧٣ إلا أنه ظل فاقد الإحساس بالهوية الداخلية يحاول أن يصنع لنفسه أسسا للتعامل تكرس مجتمع الدولة لا تجمع القبيلة. واذا كان الكاتب قد أوحى بعنوان روايته أن الأسماء تتغير وكل شيء يتغير فإن تبدلا حقيقيا لا يطرأ، وبعبارة أخرى فالأسماء تتغير، وأما الجواهر فتظل ثابتة على حالها.

أما رواية «القبر المجهول» فتنحو منحى غير بعيد عن «الأسماء المتغيرة» إذ أن مؤلفهما واحد، كما عرفنا، وهمومه في نهاية المطاف مترابطة، ومع ذلك فهما لا تسيران في المسار نفسه.. فاذا كانت «الأسماء المتغيرة» تنحو منحى البانوراما التاريخية للمجتمع الموريتاني عبر الزمن، فإن «القبر المجهول» تنتقي فترة زمنية محدودة لا تتجاوز عقدين من الزمن ينتميان للمرحلة السابقة للاحتلال الفرنسي فهي إذن تصوير لما يمكن أن نسميه المجتمع الموريتاني في عهد الفطرة، أي قبل ورود مؤثرات خارجية فعالجت أنماط حياته والصراعات التي تدور بين فئاته حول مناطق النفوذ العسكري والروحي،ولعل الفكرة العامة التي تحكمها هي أن الأصول متغيرة بينما الوظائف الاجتماعية ثابتة، فوظيفة القبيلة الحسانية (المحاربة) ثابتة، ولكن القبيلة نفسها كواقعة تاريخية متغيرة. كذلك وظيفة القبيلة الزاوية (العالمة) وقل مثل ذلك في القبيلة الزناقية أو التابعة. إنها بنية تتحول عناصرها وتتغير كما تتقلب رمال الصحراء التي تتمسرح عليها الأحداث.

ويذهب الأستاذ محمد ولد عبدالحي الى انه «إذا كانت رواية الأسماء المتغيرة» محكومة بنظرة التمجيد المقاومة الوطنية والغيرة على الوطن فان رواية القبر المجهول محكومة بنظرة ترد كل شيء الى العامل الطبيعي وتتسم بالقلق إزاء الصراع القبلي وإيديولوجيته المهيمنة، والرواية الأولى محكومة بجو سنوات الأمل في بداية عقد السبعينات، والثانية محكومة بسنوات الإحباط في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات.» (٤)

أما رواية (أحمد الوادي) للشيخ ماء العينين فهي من ذلك النوع من الروايات العربية الذي يتجه الى تحليل العلاقة مع الآخر / الغرب وبعبارة أخرى كيف يمكن للمثقف الذي درس في الغرب وعاش فيه سنوات طويلة وتثاقف مع حضارة تتباين أشد التباين مع الحضارة التي ينتمي إليها ونمط الحياة الذي كان يعيش في بلده أن يعيد ارتباطه بوطنه.

وبطلها الأول أحمد ، شاب تنقل بين بلاد الغرب وثقف علومه وثقافاته ثم عاد مصدوما يحمل أفكارا وتصورات أخرى للحياة مطالبا بالاكتفاء الذاتي والاعتماد على القيم القديمة النابعة من الأرض أما البطل الثاني القاسم فقد قام بنفس التجربة تقريبا ولكنه عاد متحمسا مدافعا عن الغرب وثقافته مطالبا بتطبيقها بحذافيرها:

«إن أهله (الريف) يعيشون في اتكالية عمياء ويؤمنون بالخرافات الى حد يثبط نشاطهم.. إن وضعيتهم الاجتماعية والاقتصادية يجب أن يقضي عليها. وتعيش جميع الشعوب والجماعات الوسائل والأنظمة التي توصلت إليها الإنسانية في القرن العشرين». (٥)

والحق أن تجربة أحمد هي «تجربة الأصالة وصادق الإنتماء، وهي البناء الأصيل وريشة الفنان الأصيل، وكأن الهروب من المدينة الى الغابة الذي عرف عند الرومانسيين أصبح عند ابن الصحراء الذي لا يعرف الغابة هو الهروب الى (الوادي) حيث النخيل المنعزل في أعماق الصحراء وهو هروب يائس مصيره الفشل مسبقا ولكنه في نظر أحمد الوادي وأصحابه هو الملجأ الوحيد والطريق السليم ولا يضره بعد ذلك أن يكون الطريق المسدود». (٦)

أما القاسم في مرحلته الأساسية، فهو مثل مصطفى سعيد في (موسم الهجرة الى الشمال) إنه (نموذج) لهؤلاء الذين ذابوا في حضارة الغرب وأسلموا أنفسهم لها، غائبين عن الوعي فاقدين للروح النقدية المبنية على أساس استيعابهم أصلا لقدرة شعبهم وإمكاناته بما يتيح لهم أن ينفذوا الى جوهر حضارتهم الأصلية، وجوهر الحضارة الغربية معا فيعرفوا ماذا ينبغي أن يأخذوا وماذا ينبغي أن يتركوا بمعنى إجراء حوار إيجابي مع هذه الحضارة. (٧)

وفي كل الأحوال فإن نموذج أحمد كان متطرفا في انزوائه كما كان نموذج القاسم مبالغا في انفتاحه.

الهوامش

(١) أ.د طه الحاجري: شنقيط أوموريتانيا ـ الحلقة المفقودة في تاريخ الأدب العربي، مقال منشور في مجلة العربي ـ أكتوبر ١٩٦٧ ص ٢٨

(٢) أحمد ولد عبدالقادر: القبر المجهول (رواية) ـ ط الدار التونسية للنشر ١٩٨٤ ص ١١٣.

(٣) أحمد ولد عبدالقادر: الأسماء المتغيرة (رواية) ـ ط١ دار الباحث ـ بيروت ص ٧٧.

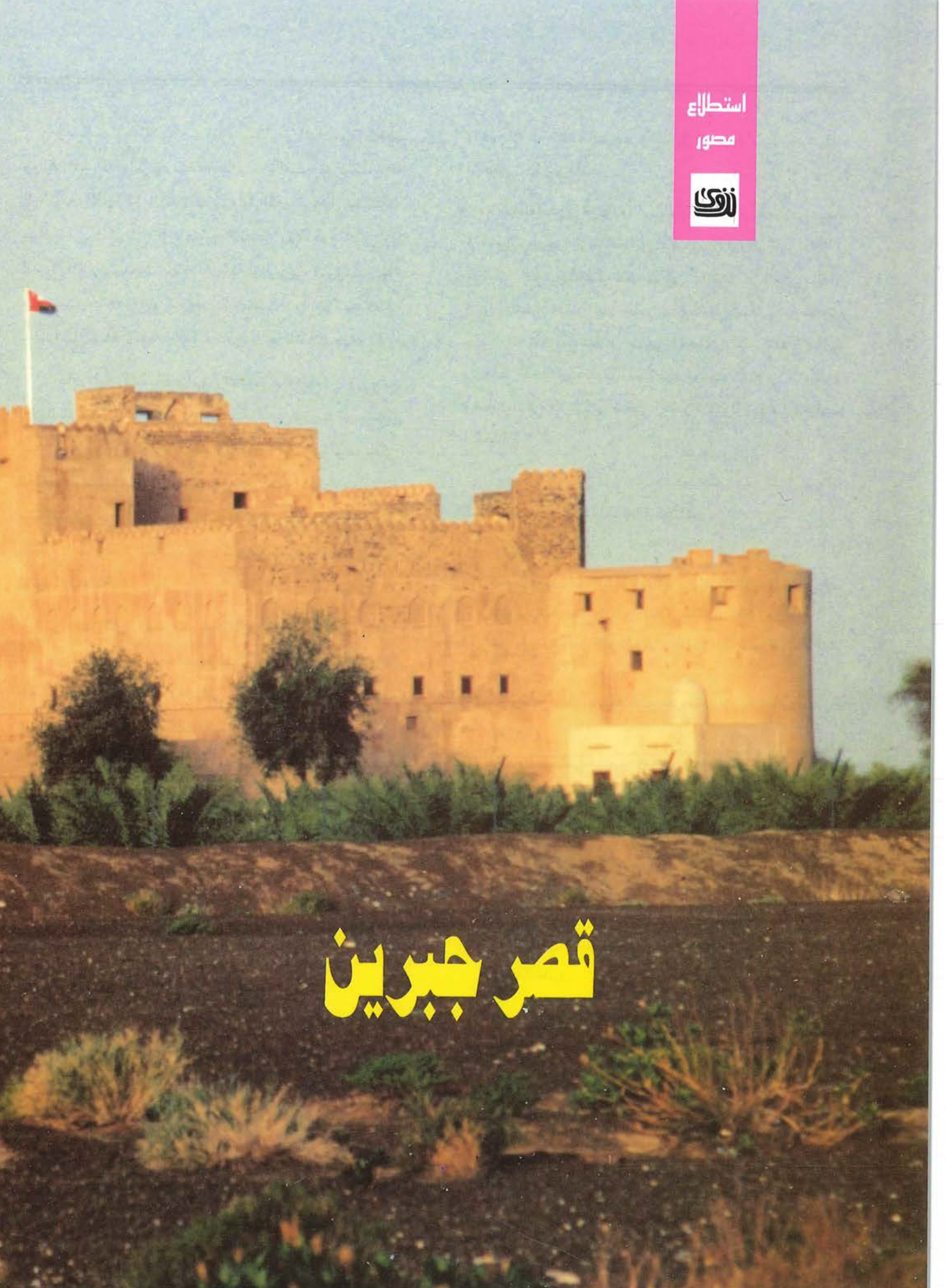
(٤) محمد ولد عبدالحي: التجديد في الأدب الموريتاني في العصر الحديث ـ بحث مقدم لنيل شهادة البحث المعمق بالجامعة التونسية ١٩٨٩ ص ١٥٣.

(٥) الشيخ ماء العينين شبيه : أحمد الوادي (رواية) ـ ط ١ دار الفجر أبوظبي ص ٧٢.

(٦) محمد ولد عبد الحي : مرجع سابق ص ١٥١.

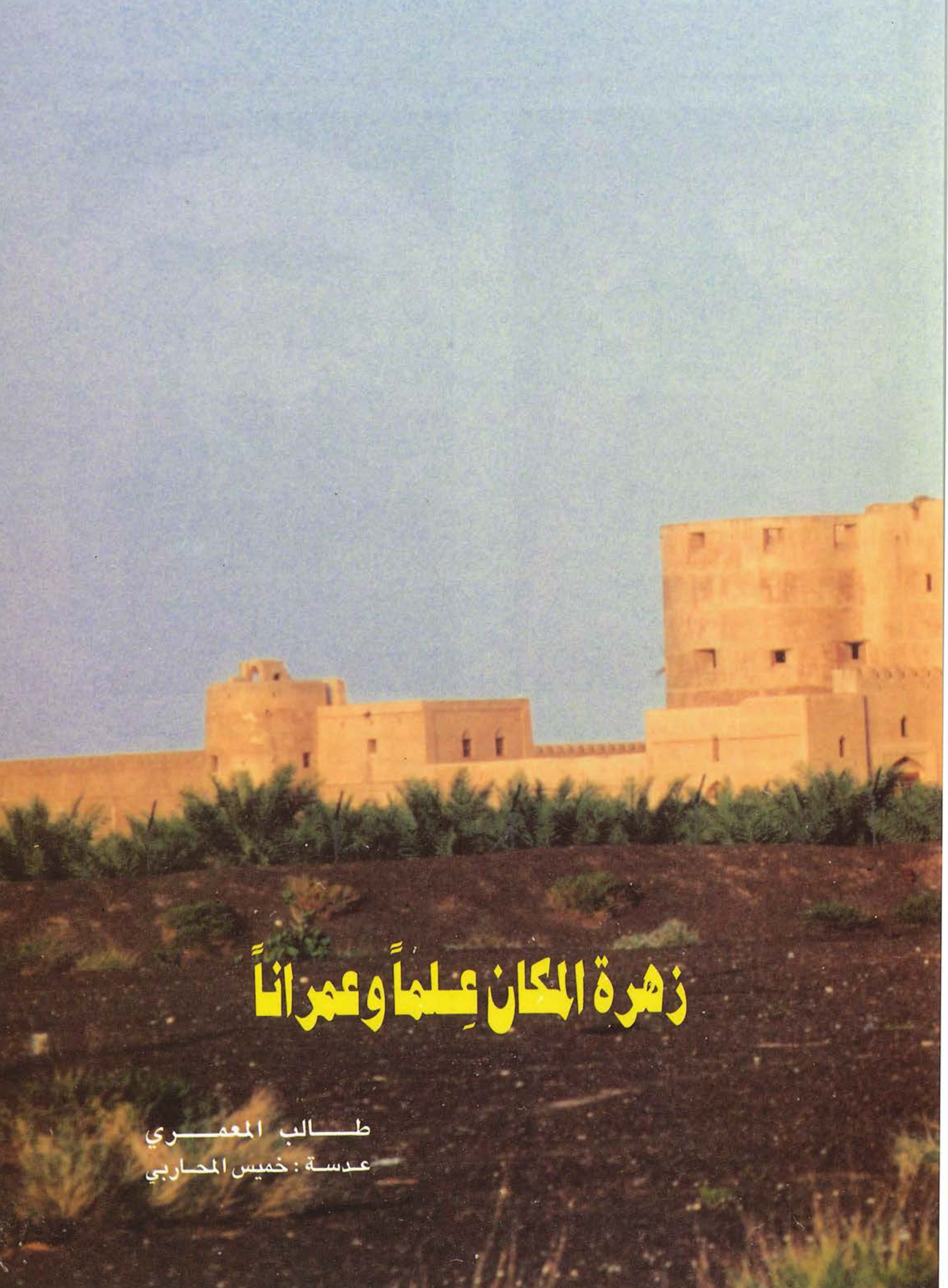
(٧) د. عصام بهي : الرحلة الى الغرب في الرواية العربية (الهيئة المصرية العامة للكتاب).

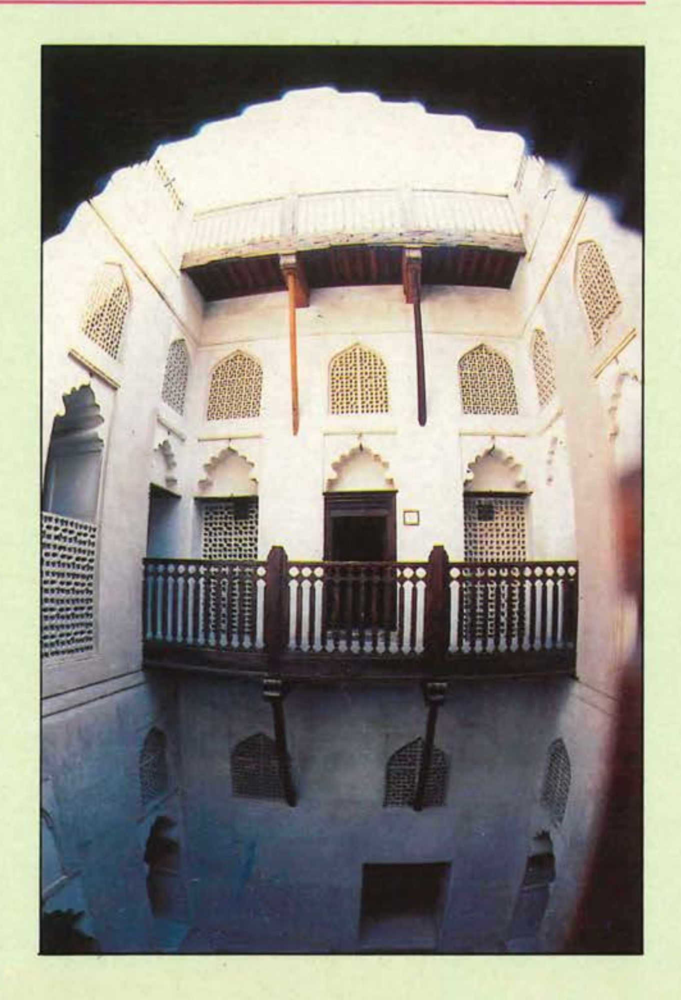
***

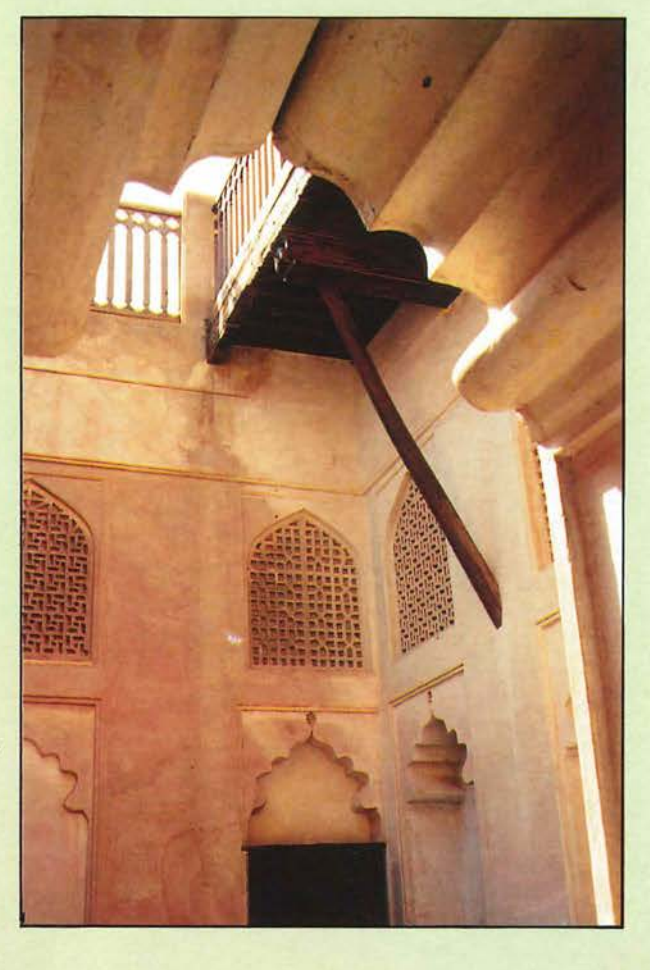


استطلاع
مصور

قصر جبرين


زهرة المكان عِلماً وعمراناً
طالب المعمري
عدسة : خميس المحاربي





الكتـابـة عن عمل جمالي مبـدع ، هي كتـابـة ، عن وفي المغـامـرة بعينها والكتـابـة عن شيء استثنـائي ومبهـر، هي الكتابة الآخذة والمأخوذة والسارقة للعمل واستنطاقاته.

ولأن كتـابتنـا عن قصر جبرين، فإن هـذا يتطلب رؤيـة خـاصـة تقـود عين الـزائر الى آفـاق العصـور الـذهبيـة في الابـداعـات والعطـاءات التي بقيت لنـا من تلك الأزمنـة التي رحلت أيامها وبقـي ذهبها بلمعان بريقه، كأننـا نلمس حـالات ذلك الـزمان نستنشق هـواء سطـوته، وعنفـوان اسطورتـه، وملاحم امتداداته العميقة والمؤثرة حتى يومنا هذا.

كنا دوما مأخـوذين بهاجس الاستقرار ، الهاجس الذي شغل ويشغل البشرية منذ الأزل ، فالاستقرار وليد الطمأنينة الذي بـدوره جسد أعظـم عطاءات البشرية في كـافة الميـادين وانعكس بـدوره في الارث الجميل والـرائع الـذي خلـدتـه في مسيرتها الطويلة والمعقدة.

مـاذا عمل المغـول في حـروبهم اللعينـة الأولى.. دمـارا وخرابا.

لكن مـا إن استقـروا وأشـاعـوا الطمأنينـة حتى بنـوا حضارة من أعظم الحضارات التي خلدت تاريخهم.

فالحضـارات هي وليدة هـذه البصمة الإنسانيـة في هذا الوجود الباقي ـ العابر.

يذهب الإنسان وينطفيء مثل شمعـة تنير فضاء المكان. يخلـد هـذا الإرث ويبقى شـاهد عصر وحـالـة. فمهما كبرت رغبته بـالتشبث بهذا الوجود، فـلامحالة من الزمـان الراحل مثل بساط وضـع أسفل سحـابة صيف. ولهذا تتوالد الـرغبة في امتـلاك أدوات التخليـد لمعالم ذلـك الجهد والعطـاء، لكنـه الزمن لا يـرحم، فمن لا يضـع بصمته، فهـو رقم ، مضاف الى المجاميع الراحلين، عابر دون أي اعتبار.

واذا كـان المثل يقـول (من يبني بيتـه كمن يبني قبره) . مثل شاهد لحالة طبيعية وهي النهـاية التي تؤول إليها حالة البشر.

فـالبيت ـــ الاقامـة ، ـــ هـو دومـا في عـلاقتـه الوطيـدة بالإستقرار المكاني والنفسي.

فالبيت : صغيره... كبيره، هـو المكان الـذي يتملك الفرد فيه طـاقة الحرية (الخاصة) فهـو طلقته ـ حصنه ، خنـدقه،

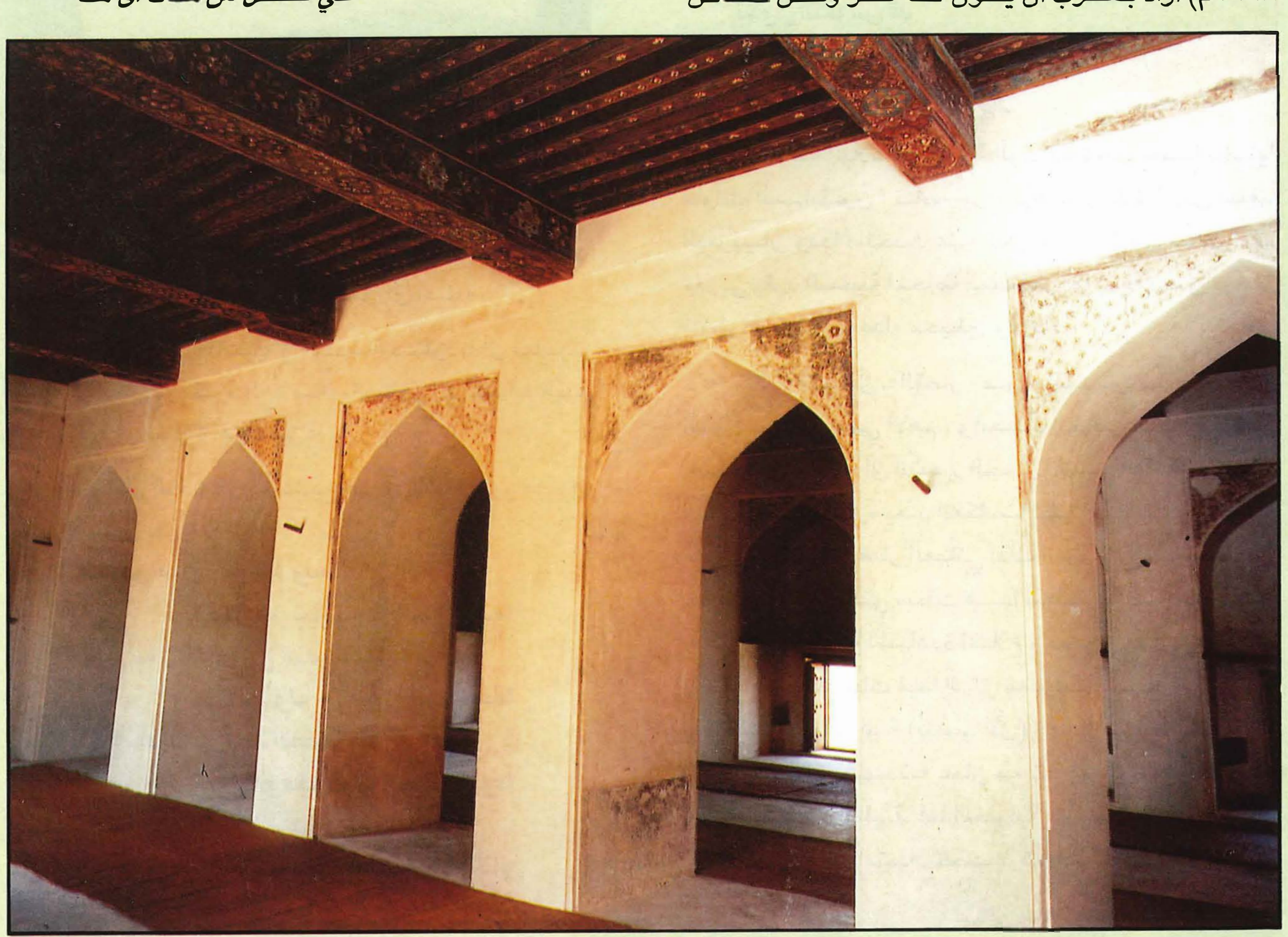
المكان الذي يرمي من خلاله نظرات الى الآخرين من علو السكينة وهدوء الإطمئنان.

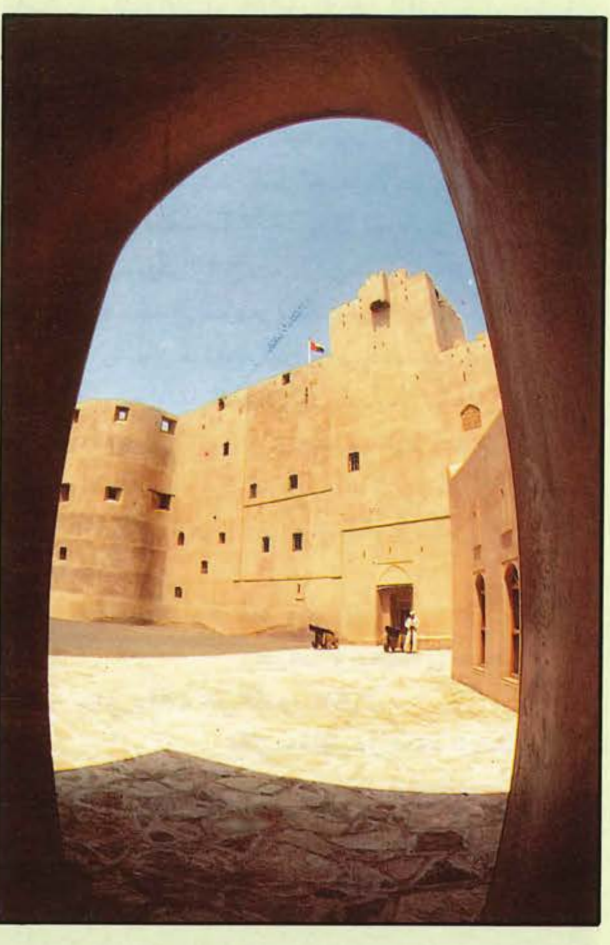
ذلك هو الزمان الراحل.. لكنه الزمان الحاضر حين نتقدم الخطى مدخل قصر جبرين منارة العمارة العمانية في حضور هيبته وجلال عظمته. واذا كان التاريخ العربي - الإسلامي قد أرّخ لفن معماري فإن لقصر جبرين تاريخه الحاضر الرصين على صفحات التاريخ منذ الانتهاء من بنائه في منتصف القرن السابع عشر الميلادي كأحد المعالم المعمارية المتميزة والمؤثرة.

هذا الحضور ليس راجعا الى المبنى فقط. وانما للشخوص والحالات التي شهدها بين حيطانه وخارجه، فالى جانب كونه دليل حساسية جمالية في العطاء المعماري بامتياز، فهو منارة علم ومعرفة، ومقر أساسي للسلطتين الأسمى في ذلك الوقت (الدينية والسياسية) والذي به توجهت انظار العمانيين الى اختيار إمامهم بلعرب بن سلطان بن سيف اليعربي (١٦٦٨ - ١٦٩٢م). وبحكم العارف، وخلال إمامة أبيه الامام سلطان بن سيف (١٦٤٩ - ١٦٦٨م) أراد بلعرب أن يكون له مقر وسكن خاص فاستأذن والده الامام باختيار الأرض لذلك المقام. وقد قام وهو العارف بطبيعة الظروف المناخية والجغرافية للبلاد- باختيار مخالف لإقامته بعيدا عن مركز الامامة ووالده (نزوى في ذلك الوقت) كان يتملك حدس المستقبل لتلك البقعة النائية لأن تصبح محط انظار العمانيين حتى يومنا.

إذن زمن الامامة انقضى في عهده الى أخيه، الذي سنأتي في الحديث اليه لاحقا، وبقي هذا المعمار الخالد، الذي اراده بلعرب قبلة للزوار ومتذوقي الابداع عبر الأزمان، شاهد، وشهادة، لعصر من أزهى العصور العمانية على مستويات عدة أولها: الحفاظ على الجبهة الداخلية. وثانيها: صون مكتسبات الإنجازات وما تحقق في نواحي المعرفة والعلم والاعمار. فالأبيات التي دونها الامام على غير موضع في قصره، وبالخصوص على أهم مكان سيكون في القصر.. قبره لاحقا:

أتعبت نفسي في عمارة منزلي
زخرفته وجعلته لي مسكنا
حتى وقفت على القبور فقال لي
عقلي ستنقل من هناك الى هنا





ربما يقصد من هناك الى هنا، الأمكنة التي خضعت له في حله وترحاله، وربما أيضا تلك الأمكنة العالية التي شهدت اللمسات الحانية لحياته من أعلى القصر الى أسفله.

هذه الإشارات المضيئة في المقدمة ستقودنا الى أعاجيب الزمان حسب ما ذكره العلامة «السالمي» في كتابه القيم (تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان).

وما أشار إليه شعريا الشيخ على بن ناصر الريامي (في تحفة الأعيان) بقوله:

الله أكبر من قصر علا وسما
وحصن عز بيبرين * العلا رسما
أكرم به انه الصرح الذي ثبتت
أصوله وله فرع سما لسما
هو العماد على ذات العماد علا
مجدا وفخرا وما أبغى به إرما
تصاغرت عظمة الشهبا * لعظمته
فما لها بعد رؤياه ترى عظما
لو كانت الجنة الفردوس يشبهها
شيء لقلنا هو الشبه الذي عظما
لم يخش ساكنه في طول مدته
غير الإله ولا عرب ولا عجما
لو سالم الموت ذا عز ومرتبة
لكان ساكنه منه لقد سلما

فلا عجب من ذلك أن يكون القصر خلال زيارتي له في منتصف أغسطس والحرارة على أشدها أن أكون بين نسمتين نسمة الهواء العليل، ونسمة ذلك التاريخ المشرق. فالقصر باطلالته الخارجية البهية كأنه الظلال الوارفة في يبس المكان، والحارس الوفي للأرض الممتدة على مرمى النظر، فهو عرضة للنظر الكاشف، اغراء لمعرفته، واغراء لكنز المعرفة التي تضمها جنباته، تلك أزمنة، ورجالات دول بالعزيمة والإرادة التي لا تعرف الكسل والهوان أن يخلقوا لأوطانهم نفس الحياة وتشعباتها.

من حصن الى حصن
ومن معركة الى أخرى
تكون النفوس قد
إشرأبت من عطش
الانتقال الى أريج الاستقرار

فتوجيه البلاد في سفينة الوحدة تطلب جهدا مضنيا فأولئك السابقون : ناصر بن مرشد وسلطان بن سيف اليعربيان وهذا المتحدث عنه بلعرب بن سلطان ثالث امام يعربي يقود السفينة المحاطة بمخاطر خارجية تحدق بوحدة الوطن في مواجهة أعداء محيطين وغرباء.

فبناء الحصن ـ القصر ، هو ، وليد مرحلة .. مرحلة السلم الداخلي وهي الأهم ، وإبعاد الخطر الخارجي. فمع السلم تتجه الأمة الى التعمير الجميل المنسق الرائع، لهذا فإن اطلاق اسم «قصر» يعد انعكاسا لتلك الدلالات واستثمارا للحس الجمالي للمعمار العماني لذلك الزمان، والاستفادة من خبرات البناءات التي سبقت هذا المعلم. ويتضح أيضا من خلال الزيارات والمشاهدة لقلاع وحصون عمان ان البناء والتصاميم تداخلت فيها آفاق معرفية خليطة فارسية، برتغالية، ومغولية (بنسب أقل) وهذا مرده ربما بسبب الاحتكاك الذي شهدته عمان مع تلك الأطراف خصوصا الفارسية والبرتغالية، أما المغولية فلربما نقلت من طريق الفرس حيث إن امتداد حضارتهم شمل أجزاء من تلك المناطق الفارسية.

لكن الأهم من ذلك كلـه يمكننا القـول إن ملامح الجهـد العماني بنـــاء وتصميما هي الســـائدة، والأســـاسيـــة، والـرتوشـات والمشاغل التـزيينيـة هي وليدة حضـارات كل واحدة تستقي وتستفيد من الأخرى.

فـالقصر يعتبر واحـدا من أجمل المبـاني في العـالم الإسـلامي حسب مـا ذكره الـدكتـور «أي دريكو» البـاحث الإيطـالي (في مداخلتـه في حصاد نـدوة الـدراسات العمانيـة ١٩٨٠).

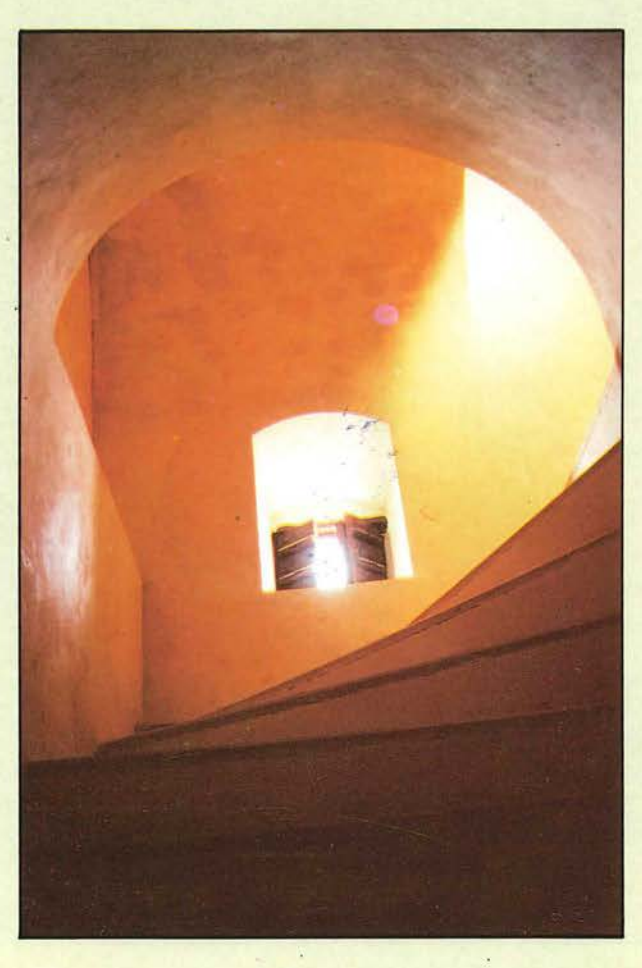
فـالجمالية العمـرانيـة ــ الفنية للقصر كـونـه مبني في الأصل كمقـر للسكن.. ملامحه الـداخلية تحيل الى انـه شيد للراحة والاسترخاء والهدوء، لهذا تعكس تـداخلات بنائه تلك الصفات في روعة التصميم ورقة ابداع العمل.

هذه الرقـة والعمل المتقن تضاد بشكل واضح إنشاءات تلك الحقبـة، فمفهوم البنـاء يختلف بين هذا المعمار ، وبقيـة الإنشـاءات المعمارية في منـاطق عمان. فـالهم الأساسي هنـا الاستقــرار والأمـــان الأسري. وهم البنـــاء في تلك القـــلاع والحصــون هـو: الـــدفـاع، الحمايـة، التحصين، صحيح أن بعضها لا يخلو من جماليـة، لكن جماليتها ستكون محدودة أمـام بـذخ العطـاء الفني ــ المعماري في جبرين. فـالحقيقـة والاسطورة تـداخلتا فيما أحـاط بكيفية اختيـار الموقع وبناء القصر وتعميره. فـالأعمال المهمـة المتميزة، تحيط بـه دومـا، هـالة مـن الأسطرة وهـذه حـالة طبيعيـة في مثل هـذا الفعل الحضاري البارز.

وما يهمنا في هذه الكتابة القارئة لعين المكان ألا ندخل في سردية الحاكي، الشـاهد، النـاقل لتقسيمات مكان مـا بعينه. فالموصوف يتجاوز نقل صـورة الناظر العادي الى آفاق رؤى العمل الفني المتقن بحـرفيـة صـاغت من الحجـارة واللـون والكتابة ذهب هذه التحفـة المعمارية التي تنبض بالحياة. كل ركن، زاوية يحرك في النفس سطوته، حيواته، بشره، كائناته.

الصحنان الداخليان في قسميه الأول والثاني بهاء النظر وفـرجة العين. وأنـا أقف في تلك الحضرة. أقف كمن يستعيد الماضي بضربة سحـرية، هكـذا، مشاهـد تتساقط من حنـايا المكان، نوافذه، أبوابه، زواياه الخفية.

أقف في بهاء المكـــان، كأننـي أقف والتـــاريخ أمـــامي. يقودني إليـه، أتبعه، وأقود ذاكرتي، خطـوة، خطوة. ضجيج، وحضـور بشري من العلماء الى الخدم، واطـلالـة الامـام من شرفتـه العليـة. اشـــارات وتمتمات، خطط للتـدارس والعمل النافع. هذا المكان لا يستحضر الخلائق فقط. فهو يقرأ حالته لمن يقف وحيدا يصغي إليـه بوله العـاشق. فالقصر الحقيقي



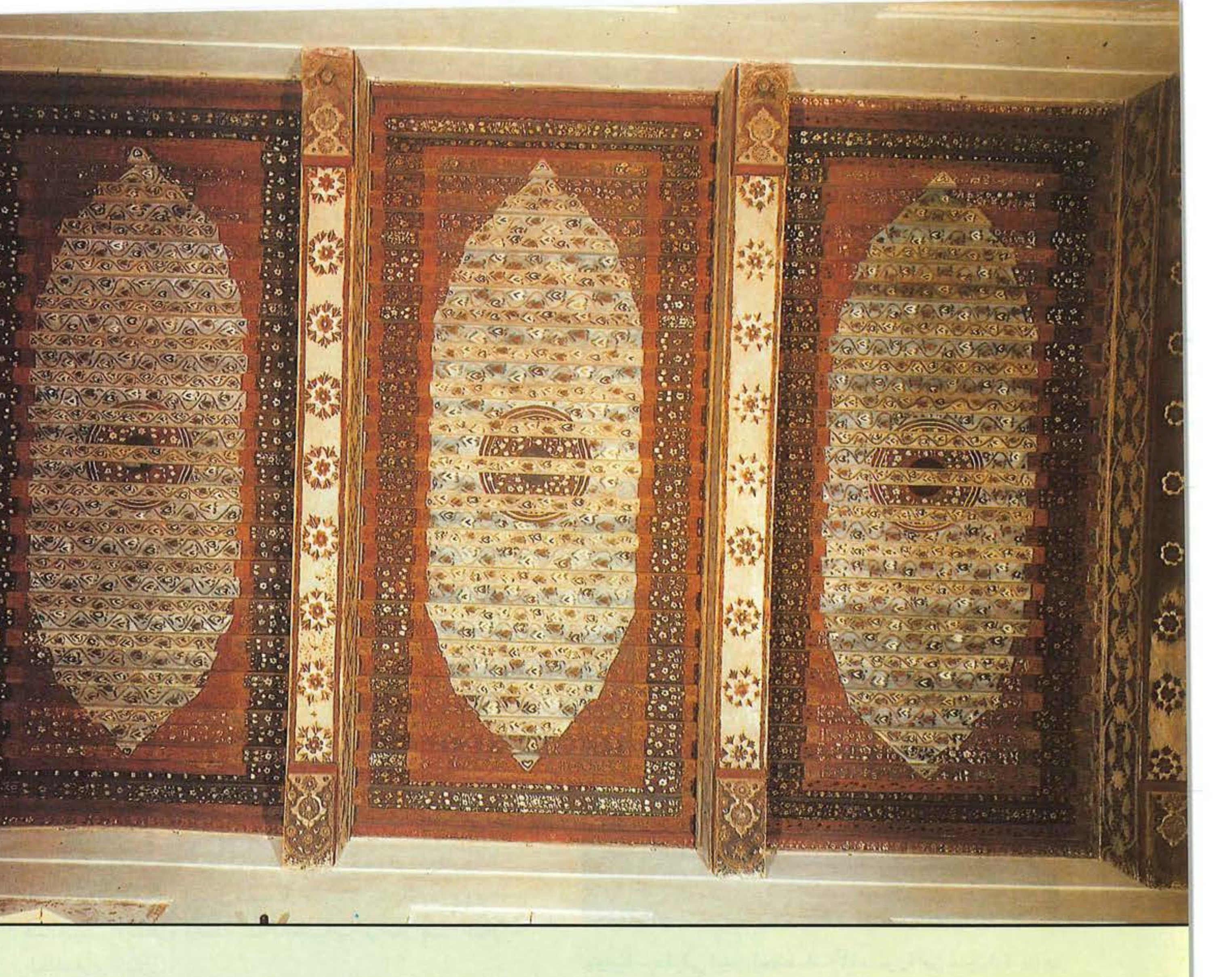
دومـا.. حقيقي ليس بحيطـانـه المسـورة من حجـارة وطين. فـالقصر هـو ذلك المزج الــرهيب والمخيف بين نفسين: حي، وميت.

فالحيـاة وما يصحبهـا من دوائر العمل والاشتغال لأن يكون للقصر حضوره وتأثيراته وأنفاسـه صوابه وخطوه. لذا فالمقام بالمقيم يحيي فيه شاغله شعلة الديمومة من الانطفاء. أين الأيام وأين لودفيغ الثـاني وقصره البافاري المهيب، ذهب الجسد وبقيت روائحه المعطرة بفخامة المكان.

وكما ذهب الزمـان وذهب الامام بقيت تلك الأعمال التي انجـزهـا أبـو العـرب (بلعــرب بن سلطـان) شـامخة تطل بحضورها على ذاكرة التاريخ والجغرافيا.

أما الموت: فهو موت سكوني، هادىء جذاب. صحيح ان الجماد لا روح فيـه!.. لكن في قصر جبرين الحيـاة الأولى، هي المهيمنة، والمتسربة من مســامات التاريخ. نافضة عنـه موته من النظرة الأولى. الحياة في المكان.. تبطل مـوته. هذا ما رأيته بالعين الرائية في جبرين والحمراء بغرناطة موت بحياة.

كان بالامكـان وصف القصر، كأي وصف لمكان تاريخي



عام لكن الأصوات وصداها التي ارتبطت وعايشت رحابته، هي التي جعلتنا نخلخل ذلك الوصف الاعتيادي، نحو انقياد حنون لجمالية الابداع. ربما نتسرب من غرفة الى أخرى. نحكي عن الأولى ونغفل الثانية. لا يهمنا الوصف الكمي، بقدر اهتمامنا بشحنات الحساسية المعمارية التي يمتلكها القصر.

يبدو من القراءات التي وثقت لتاريخ عمان وعبر تلك الفترة والتي جاءت بعدها، بتداخل ذلك التاريخ بالأحداث والسير والوقائع والأمور الحياتية، الفقهية. فمن الصعب نسبيا رصد مفهوم المصطلح التاريخي بمنهجية محددة ترصد الحالات وتقيدها في إطار الزمن التاريخي المحض، المؤدي الى القراءة المحققة لذلك الفعل التاريخي.

فالوصف يتداخل بدرجة كبيرة بحالة الموصوف، لهذا تتداخل هوامش خارجية (غير ضرورية) كأحد مؤثرات العمل التاريخي نفسه، ربما راجع الى كون الكاتب أو المؤرخ رجلا يشتغل بالفقه، الشعر، التعليم، ويخوض معارك كأحد أطرافها. وربما أيضا راجع الى كون التقسيم الدقيق للعلوم والمعرفة لم يتشكل بعد بحيث تتخلق الحدود الواضحة.

لهذا فان النقاط التي سنتطرق إليها تهمها هذه المقدمة الأولية:

١ - اختيار الموقع :

لم تكشف لنا الدراسات التي تحدثت عن تلك المرحلة ظرف اختيار الموقع بدقة خصوصا، والمنطقة ليست استثنائية بقدر كاف لاقناعنا نحن - الزوار اللاحقين - لماذا، هذا الموقع دون غيره؟ ربما تكون هناك مواقع أفضل من ذلك الذي أقيم فيه. كما أن الكتابات التي تحدثت عن الموقع أشارت الى أنه كان ملكا لملوك النباهنة وبعضها تنفي عنهم تملكهم له. لكن هذه الملكية صحيحة أو غير صحيحة لا يفصل بشأنها بشكل دقيق، ولا كيفية توارثها، ولا الطريقة التي استولى عليها بلعرب قبل إمامته. الذي ذكرته بأن الموقع غني بأهم مصدر من مصادر الحياة، وهو الماء. والأرض هي

الأخرى قابلة للاستصلاح الزراعي بشكل جيد، يسمح معه بقيام حياة مستقرة آمنة.

لهذا كان الاختيار كما أشرنا سابقا ينم عن عبقرية فريدة.

٢ - ظرف البناء :

يتكشف من خلال الدراسات والأقوال الشفهية ان القصر اكتمل بناؤه سنة ١٦٧٠ ميلادية. وان تولى بلعرب الامامة سنة ١٦٦٨م. أي أن القصر اكتملت ملامحه خلال فترة إمامة والده وبداية إمامته والمصادر في جلها (تحفة الأعيان، ندوة الدراسات العمانية. ابن رزيق، الوعد والوفاء، دليل القصر، حصن جبرين ليسو جينيو كالديري، قصر جبرين وكتاباته، الحصون والقلاع العمانية، جهينة الاخبار في تاريخ زنجبار) أشارت الى أن ظرف ذلك الزمان راجع الى علو شأن الامامة اليعربية هذه المكانة أعادت الى الامامة خيرات لا تحصى واموالا جعلت الافراد يهتمون بالبناء والاستقرار والزراعة والانشغال بأمور حياتهم اضافة الى مناهضة البرتغاليين وطردهم من عُمان والخليج العربي، ومتابعة فلولهم الى شرق افريقيا والهند، جلب الدولة أموالا كثيرة ذكرها العلامة «السالمي» بقوله : إن الأموال كثرت في أيامه (بلعرب) وأيام والده قبله. حتى كادت ان تفيض البيضاء والصفراء من ايدي الناس، وذلك لبركة العدل وفضل الجهاد. وقال أيضا في احدى فقرات كتابه (تحفة الأعيان) ان بلعرب أقام قصره من صلب ماله الخاص.

إذن البناء سبق تولي مسؤولية الامامة.

٣ - الأعمال الانشائية والعمرانية :

توارث الإنسان العماني حرفة البناء واعتبرها سرا من أسرار الفرد والجماعة وبقي الحال حتى عام نهضة عمان الحديثة عام ١٩٧٠م حينها تغير حال المدن والدولة وذلك ارتباطا بعصر النماء والتنمية الشاملة. فانفتح بذلك باب الاعمار على اشكال مختلفة تناسب حالة الظروف العصرية.

فتقسيم مفهوم العمل قديما غير محدد. فالافراد هم جزء من النسيج الاجتماعي الذي يحمي ويذود. هو نفسه الذي يزرع ويبني. وهذا بطبيعته انعكس على أساليب وطرائق البناء الظرفي لتلك المرحلة.

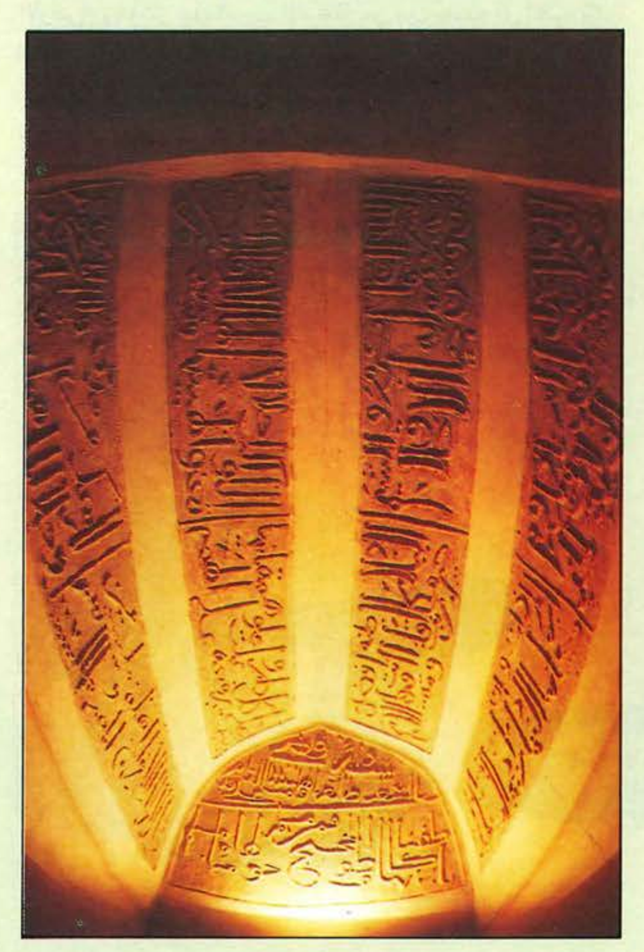
فالأفراد الذين يخوضون المعارك هم أنفسهم في أوقات السلم ينشطون بالاعمار والتنمية. ولهذا يقال ان البناء هو انعكاس لمؤثرات البيئة بتداخلاتها. كما أن الأخطار المحيطة والمحدقة دوما بالوطن جعلت العمانيين لا يأمنون الآخرين في بناء قلاعهم، وحصونهم، ومساكنهم وقصورهم. فهذه الخصوصية ضرورية في زمن الأزمات.

فتصميم بناء القصر تم على شكل مستطيل من الشمال الشرقي الى الجنوب الغربي. ففي تلك البقعة، هذه الزاوية ضرورية وهامة، وهي دليل على أن المشيد العماني قد درس المنطقة دراسة وافية، فالتيارات الهوائية تخترق منافذ القصر من اتجاهاته الأربعة. بحيث تشيع نسمات الهواء في عز الصيف.

فالقصر أساسا مكون من جزءين، يبدوان منفصلين لكنهما متداخلان بصورة عجيبة. تتحدث بعض تلك المصادر المذكورة ان القسم الأول هو الأصل، والثاني مضاف إليه. يخترق القصر من الشرق الى الغرب مجرى مائي صغير (فلج) إضافة الى وجود ثلاث آبار، اثنتان داخل القصر واحدة في الفناء الأول والأخرى في الفناء الثاني. والثالثة ضمن السور المحيط به.

يضم القصر في جزءيه خمسا وخمسين غرفة وقاعة، يرتفع القسم الأول على ثلاثة طوابق والثاني على خمسة (طوابق ذلك الزمان بطابقين الآن). كما يضم القصر برجين مرتبطين به للحماية الخارجية.

باختصار القصر مدينة مصغرة.. تصوروا مدينة مصغرة بحراسها وسجونها، ومدرستها.وأميرها هذا المكان



المليء بالحياة، هو نفسه الذي خلق اسطورته ووضعه بجانب مصاف قصور ذلك الزمان ، بثراء عطائه. وهذا راجع الى كون بلعرب سخيا كريما عُرف بروحه الحرة للعلم والمعرفة. فأنشأ مدرسة للعلماء والمتعلمين. ورغبهم ببذل المال، وأكل الفواكه، فنال العلم بكرمه الطلبة، فغدا من كان متعلما فقيها عالما. ومن كان لا أديبا شاعرا متصرفا بالعربية حسب ما جاء (في الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيديين لابن رزيق).

هذه الروح التي يتملكها أبو العرب (كنيته) هي التي دفعته لتلك العطاءات النافعة، وتوجت اسمه بحروف من ذهب في ذاكرتنا والتاريخ. فهو الى جانب كونه اماما (فقيها وسياسيا). فقد كان يقرض الشعر وكثيرا من نظمه محفور بشكل بارز في ارجاء قصره ومن أبياته العديدة هذه :

ولما بلوت الناس لم أر صاحبا — أخا ثقة في النائبات العظائم

وأبصرت فيهم في رخاء وشدة — فلم أر منهم غير كسب الدراهم

فإن كنت ذا يسر فحولك إنهم — مماليك أو عسر كأضغاث حالم

هذه الإشارات الشعرية هي البداية لاشتعال فتيل الفتنة بينه وبين أخيه سيف بن سلطان بن سيف (قيد الأرض) ومؤشر على تسرب السلطة من بين يديه الى أخيه تلك المأساة التي أطاحت بشخصية أحبت العلم والعلماء وناهضت المستعمر البرتغالي وسارت على نهج الأب في التنمية، وأقامت أجمل معمار عماني خالد.

بعد أن سيطر أخوه «قيد الأرض» على الحصون والقلاع، بويع بالامامة، مما اضطر بلعرب في نهاية الأمر للدفاع عن نفسه في قصره جبرين (كما ذكرنا سابقا البيت حصن الفرد وبيدقه الأخير) ولما وجد بلعرب، ان وضعه العسكري ميؤوس منه، توفى بطريقة دراماتيكية غامضة (موت، انتحار، قتل) إلا أن تحفة الأعيان للعلامة «السالمي» (وهو المصدر الأكثر ثقة لدى العمانيين) والعديد من الدراسات ، تشير الى انه كان يبتهل الى الله طالبا الموت. ومات الامام في ليلته تلك. تلك انطفاءة سريعة لامام الكرم والسخاء والعلم.

فالامام يبدو انه تمنى الموت لينهي فتنة،إن اشتعلت صعب لملمة شظاياها.فالرجل على حسن نيته على ما يتضح، ولما انه اختار الموت اتقاء للفتنة والخراب. فإنه كان ذكيا بفطنة العظماء، تمثل ذلك باختيار موقع دفنه.

تخيلوا أن شخصا وضعه صعب، والقصر لا محالة مأخوذ منه، فأراد بحنكته، ألاينساه التاريخ خارج قصره. فاختار موقع الدفن بعناية الحكيم. فتحقق له ما أراد. فالقبر زيارته أساسية. فالزائر عليه أن يزور القصر والقبر معا. المكان وصاحبه. انحنى الامام امام الطوفان، لكن الطوفان ذهب وبقيت فضة الأرض التي يرقد عليها هي الذاكرة الخصبة.

الذي أثارني في القصر أشياء كثيرة، «الفنية منها بالطبع»، ولكن وضع القبر أثار فضولي بشكل خاص، يبدو أن الامام حدسه قوي بدرجة كبيرة. يبني ضريحه قبل موته ويوارى جثمانه القبر الذي اختاره، وصممه بنفسه عند قاعدة درج شديد الانحدار، في الدور الأرضي من القسم الثاني. هذا الاختيار ضرورة العظماء . كأنني استقريء أفكاره التي تقول:

ما دمنا محترمين في حياتنا، فلماذا لا نجعل هذه الصفة ترافقنا الى مثوانا الأخير.

ومن هنا وضع ضريحه أسفل زاوية حادة جدا فعلى الزائر أن ينحني قليلا له، ولضرورة رؤية القبر.

هذان الاختياران «بناء القصر والقبر» يثيران الى درجة كبيرة الاستفهام العميق، لماذا وكيف تم كل ذلك؟!

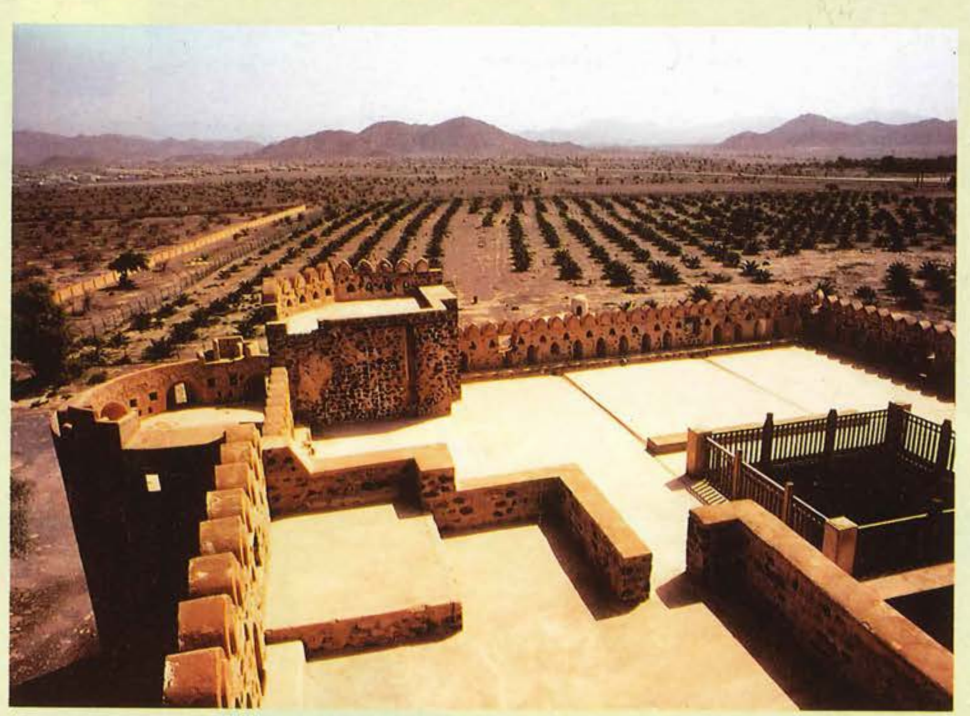
مربط الفرس .. يا له من حاكم فذ ، تصعد الفرس إليه ، لا



أن ينزل إليها (في القسم الاول - الدور الثاني) توجد غرفة خاصة لخيل الامام، ومخصص لها درج لهذا الغرض، اسمها «درجة الخيل». وهي حين تتحرك ترج المكان والامام على صهوتها.

تذهب السنوات، وتبقى سنابك الخيل وشم المكان.

وقد استخدم القصر بعد رحيل بانيه وساكنه أشخاص ليسوا في أهمية أبو العرب. واندثرت معه الكثير من جمالياته، ولم يعد صالحا للسكن لعدم استعماله من قبل الأجيال المتعاقبة.



وفي عام ١٩٧٦م قامت وزارة التراث القومي والثقافة بالبدء في تنفيذ المرحلة الأولى لترميم القصر ثم أعقبتها الثانية والتي استمرت من عام ١٩٩١ - ١٩٩٣م.

حيث أعاد الترميم والعناية الخاصة به القصر الى سابق أيامه الأولى، مع المحافظة التامة والكاملة على مقوماته دون تغيير، بالاضافة الى الجهد الاستثنائي الذي بذلته الجهات الحكومية بعد الترميم بنقل المساكن الطينية لأهالي المنطقة المحيطة بالقصر الى مسافة بعيدة وذلك حفاظا على هذا المعلم الحضاري الهام.

خلاصة القول:

ان الملامح الجمالية - الفنية التي يمتاز بها قصر جبرين، عديدة أولها: شكله الخارجي المنسق على أساس الاقامة الهادئة التي يسودها الاطمئنان والسلام رغم وجود البرجين الدفاعيين اللذين يوحيان بملامح التحصين.

أما القصر من داخله فهو يمتلك خصائص هندسية وزخرفية فريدة بالنسبة للمعمار العماني والاسلامي فبهواه الرئيسيان ومداخله، وأقواسه وغرفه وقاعاته تنم عن وعي وإدراك فني راق. هذا الفضاء الذي يمتلكه القصر هو فضاء المتحف. كما أنه مدرسة للذين يرغبون في الاستفادة من علم التصميم الهندسي. فقاعات استقبال الامام والنجوى والشمس والقمر، قاعات استقبال كبار الضيوف «المقربين» إليه وذلك لقربها من غرف النوم.

أما قاعات استقبال الضيوف الغرباء، فهي في القسم الأول وهذه القاعات غريبة التصميم أسفلها مباشرة توجد أماكن الحماية التي لا يراها ولا يحس بها الضيوف، وبحركة معروفة من الامام وقت الخطر يخرج العساكر من قمقمهم بغمضة عين ليعيدوا الامور الى نصابها. كما توجد بنفس القسم مدرسة للطلبة والعلماء حيث ينشرون بعد ذلك للتعليم والقضاء.

أما الزخرفة والكتابة والنقوش فهي إضافة عن كونها مسألة جمالية فهي تحيي للمكان زمانه وحضوره وتضفي له خصوصية الذوق الرفيع وتكثر هذه الزخرفة بالقرب من الأماكن المحببة الى نفس الامام خصوصا القسم الثاني وبالقرب من قاعات نومه.

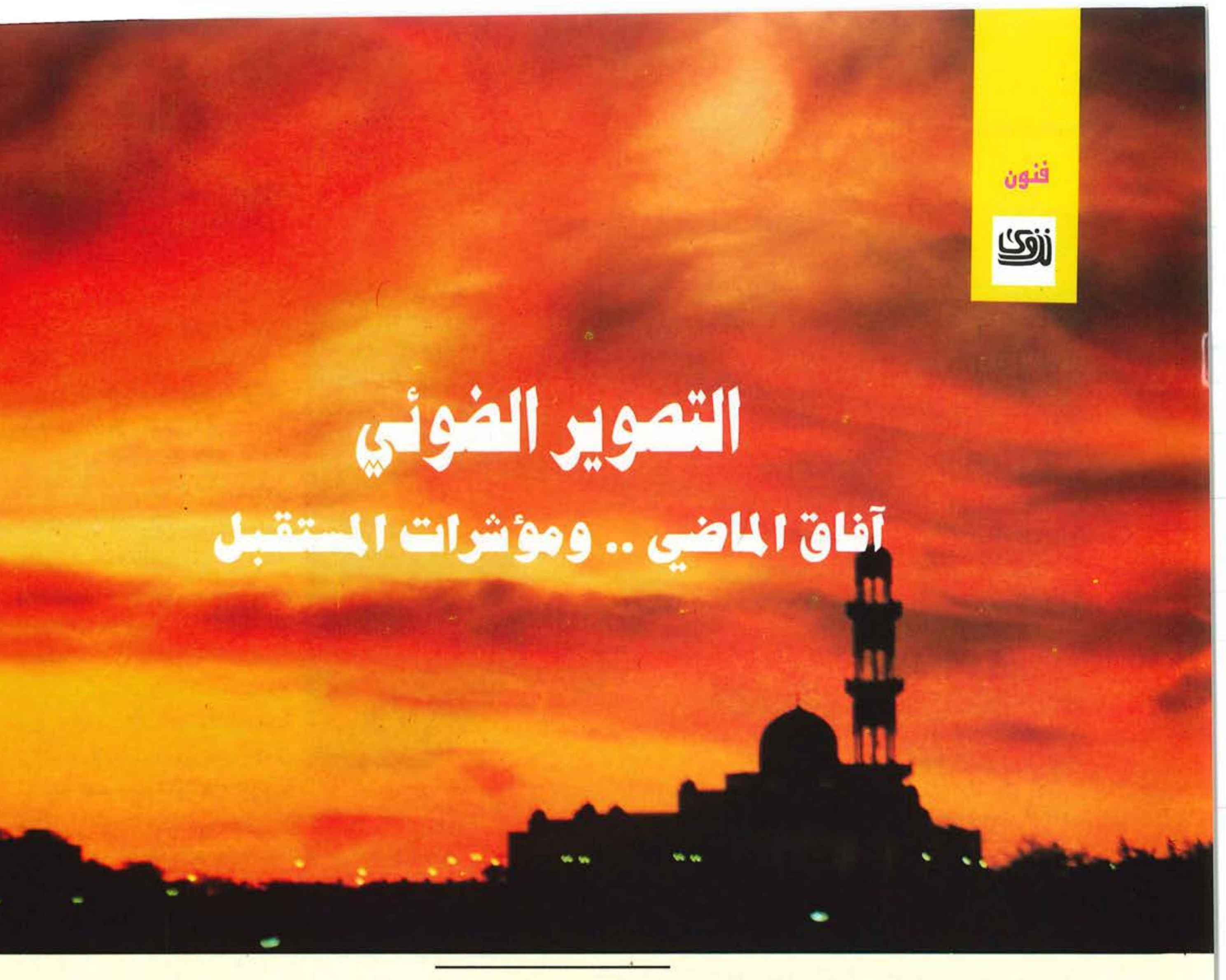
فالكتابات معظمها منقوشة على خشب الأبواب وأعلى الجدران في لوحات فوق الأبواب الداخلية والشبابيك الخارجية أو مرسومة بطلاء الألوان الرائعة على عارضات السقف. أما المواد المكتوبة عليها فهي الخشب المحفور والخشب المدموم وطلاء الجدران المدموم والجص المطبوخ والجص المنحوت.

والنصوص والكتابات فهي آيات قرآنية في غالبها وأبيات شعرية في مديح الامام والقصر وخواطر وأقوال وحكم وكتابات عن التواريخ.

هذا هو القصر إذن نهاية لمطاف العمل المبدع الذي خلد للمرحلة وللمكان وصاحبه.

★ يبرين : جبرين

★ الشهبا : قلعة نزوى



التصوير الضوئي

آفاق الماضي .. ومؤشرات المستقبل

عبدالمنعم الحسني *

«فلنتعلم كيف نتخيل عندما نقرأ الصورة».

(Carl Vandermeulen)

الخلود.. من بين بساطة اللفظ وعمق الدلالة.. نرقص على ايقاع الكلمة.. فتهزنا من الأعماق.. لتتولد لغة عالمية أخرى غير الموسيقى.. لغة في إطار.. انها الصورة الفوتوغرافية .

فالخلود هو أبسط تعبير عن الفن الحقيقي قديما وحاضرا.. سواء في الهدف والغاية.. أو النتيجة المتوقعة لهذا الفن بمعناه الشامل .. «فالفن الحقيقي يمتلك القدرة على قهر الموت». (١)

وهنا نتحدث عن فن خالد خلود البشرية.. من عصر جلجامش والحضارات البدائية الأولى..الى عصر الصورة بالحاسب الآلي اليوم.. ولا ندري ماذا يخبيء لنا المستقبل من الأسرار؟!

فن التصوير الفوتوغرافي مجرد محاولة لسبر أغواره.. تطوره المتلاحق.. تاريخه الطويل .. مستشرفين أجواء القرن الحادي والعشرين رغم أني أعترف سلفا أنني لن أستطيع أن أوفي الموضوع حقه من التحليل والتمحيص.. وإنما هي مجرد ومضات بسرعات مختلفة وفتحات تضيق أحيانا وتتسع أحيانا أخرى حسب القضايا التي نتطرق لها.. كما تأتي هذه الدراسة المبسطة للاستزادة والتواصل مع المصورين العرب أينما كانوا لنناقش قضايا كثيرة تتعلق بالتصوير الفوتوغرافي.. ونسمع آراء واتجاهات شتى لنبني على أساسها دراسات أخرى قادمة لفنانين عرب قادرين على العطاء.. فنكسر بذلك حاجز الصمت والعزلة بيننا.

أحاول من خلال هذه الدراسة المبسطة أن أدخل في أعماق ثلاثة تطورات هامة في مجال التصوير الفوتوغرافي وهي التطور التاريخي ونذكر فيه أهم التطورات التاريخية التي

★ معيد بجامعة السلطان قابوس ومصور عماني.

حدثت في عالم التصوير الفوتوغرافي.

ثم التطور الوظيفي لفن التصوير الفوتوغرافي ومن خلاله نناقش علاقة التصوير الفوتوغرافي بالأدب والفن التشكيلي.

بعد ذلك نأتي الى التطور التقني ومن خلاله نناقش علاقة التصوير الفوتوغرافي بالعلم والصحافة.

من خلال التطورات الثلاثة تبرز لنا قضايا للمناقشة سنخصص لها جزءا من الدراسة.

أما الجزء الأخير فسأتحدث فيه بشيء من الاختصار عن التصوير الفوتوغرافي في سلطنة عمان أين يقف اليوم؟!

أولا : التطور التاريخي :

يعد التصوير منذ الأزل شهادة عصرية ودليل وجود.. من هنا حاول الإنسان البدائي تسجيل آثاره وأعماله ومعاركه على جدران الكهوف.. و«تعود بداية التصوير عند ملاحظة القدماء ظاهرة ظلال الأشياء عند انعكاس الضوء عليها.. ومع تكرار الملاحظة تم اكتشاف الغرفة المظلمة (Dark room) التي ما زال الجدل قائما حول من اكتشفها فمنهم من قال إنه أرسطو ومنهم من قال قبله، كما أن البعض يشير الى العالم العربي عالم الفلك الحسن بن الهيثم. [2] و«لا يوجد شخص واحد يمكن أن ينسب إليه اختراع الغرفة المظلمة». [3]

ولا نريد هنا أن نخوض في إشكالية أن التصوير الفوتوغرافي فن حديث من ابتكار الأوروبيين أو هو فن قديم عرفه العرب من قبل أو ربما قبل ذلك لأنها قضية لا تسمن ولا تغني من جوع وانما لابد أن ندرك أن المعرفة البشرية هي معرفة تدرجية تراكمية ساهمت الشعوب الأولى والحضارات البدائية في خلقها وهنا نحن نكمل المسيرة.. كما علينا أن نذكر للتاريخ فقط وحسب ما جاء في مقدمة كتاب د. عبدالفتاح رياض (آلة التصوير) (١٩٩٣) ص١٢«ان مخطوطات الحسن بن الهيثم لم تعرف ما فيها إلا في عام ١٩١٠ في مكتبة (The Indian office library, London).

ونرجع للغرفة المظلمة ذلك أن المرحلة الكبرى لتاريخ التصوير بدأت مع استعمال هذه الغرفة من قبل الفنانين الإيطاليين في القرن السادس عشر حيث إن عددا كبيرا من الرسامين المشهورين قد استعملوها، من بينهم الفنان العظيم ليوناردو دافنشي الذي طور هذه الفكرة وأصبحت صندوقا به ثقب في أحد جوانبه يستخدمه الفنانون في اعداد اللوحات والرسوم.

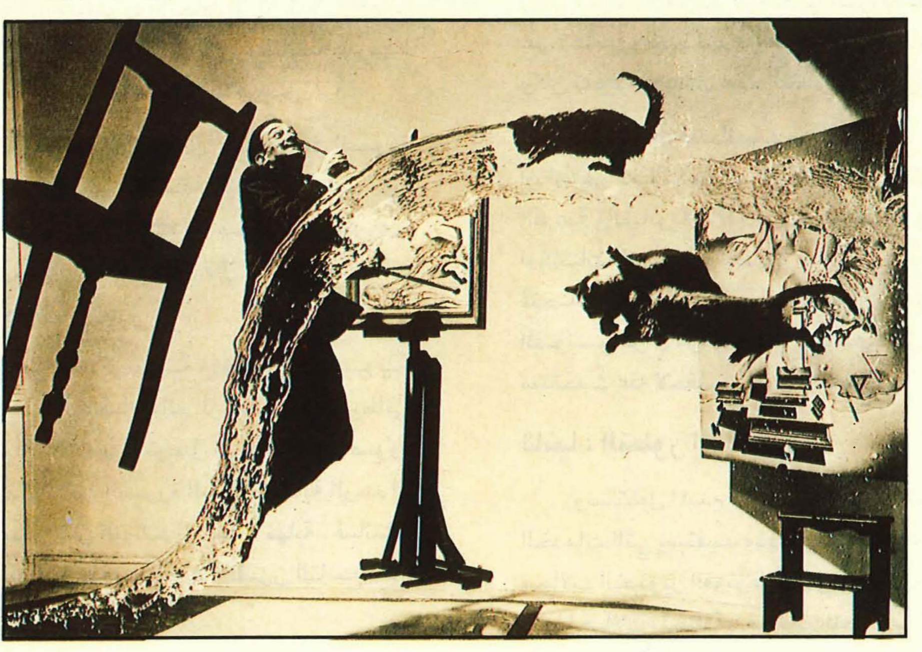
بعد ذلك أدخلت عليه تعديلات مهمة حيث أضاف إليه (كاردوي عام ١٥٥٠) العدسة البصرية التي كانت تستخدم لاصلاح أخطاء النظر والتطوير الذي أدخل على هذا المبدأ هو ادخال الحدقة (الدايفرام).

أدى هذا التطور الى زيادة وضوح الصورة وبعد ذلك تطورت الغرفة المظلمة من حيث الحجم والقياس.. وما أن حل القرن السادس عشر إلا وأصبح الرسم بواسطة الغرفة المظلمة هواية سهلة وممتعة للمحترفين والهواة.

ونصل الى عام ١٧٢٧ حيث كان العالم الألماني (يوهان شولز) منهمكا بالعمل في مختبره فلاحظ عن طريق الصدفة تأثر أملاح الفضة بالضوء.. فكانت تلك البداية الفعلية للتصوير الفوتوغرافي، بالرغم أن هذا العالم لم يتمكن من أن يكتشف أي تأثير عملي لهذه الظاهرة وتوفي قبل أن يرى نتائج بحوثه.

هذه الملاحظة استحوذت على اهتمام العلماء فقاموا بدراستها وبعد نصف قرن من الجهود المضنية أمكن التوصل الى إمكانية استخدام املاح الفضة في اختزال الصورة عن طريق نفس الصندوق الذي كان مستخدما لتسهيل عملية الرسم.

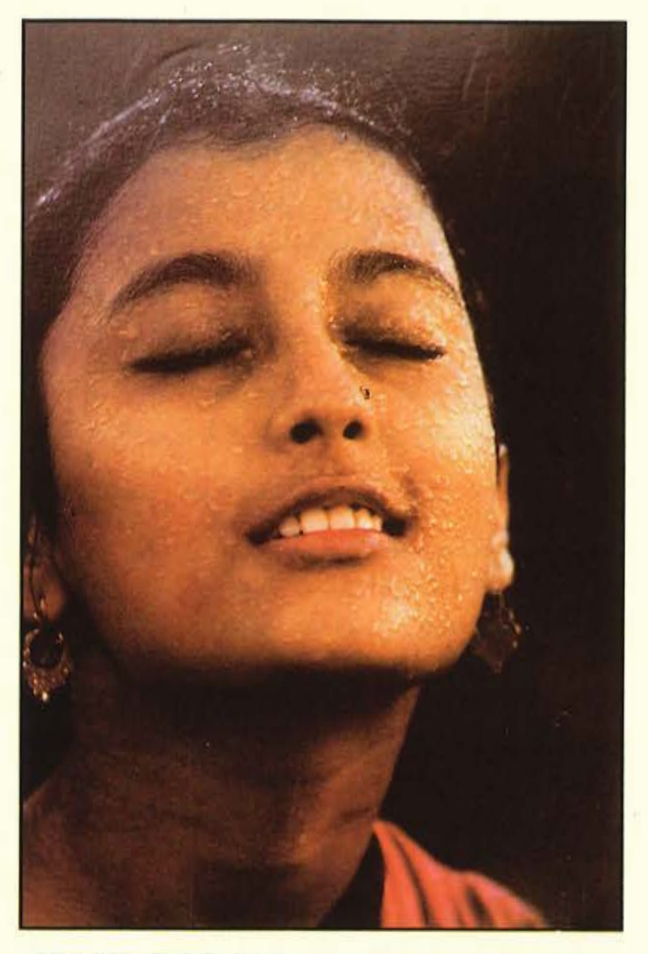
فشل العلماء بداية في الحصول على صورة ثابتة اذ كانت الصورة تختفي حين



من أشهر صور الفنان العالمي سلفادور دالي. تصوير هلسمان (Halsman) عام ١٩٤٩



«مرأة تحمل العبء» تصوير مراد الداغستاني



فتاة تحت أمطار المانسون.. تصوير براين براك(Brain Brake) .. الهند ١٩٦٠

تتعرض للضوء.. وهكذا استمرت الأبحاث الى أن تمكن العالم (نيبس عام ١٨٢٦م) من التقاط أول صورة ثابتة عرفها التاريخ استغرق التقاطها (٨) ساعات من التعريض. (٤)

توصل بعد ذلك العالم (دايجير) الى عملية تثبيت الصورة عن طريق ملح الطعام وأطلق على اكتشافه (النموذج الدايجيري) وهو عبارة عن نماذج موجبة (Positive) استطاع أن يطورها لتصبح واضحة لدرجة أن أحد الفنانين قال عندما رآها «مات الرسم اعتبارا من اليوم» .

لننتقل الى مرحلة أخرى مهمة في تاريخ التصوير الفوتوغرافي وذلك عندما استطاع عالم الرياضيات البريطاني (فوكس تالبوت عام ١٨٣٥) من التوصل الى انتاج أول صورة سلبية (Negative) وبذلك كانت الصورة السلبية بمثابة الرحم أو الأنثى التي تمكن الصور من التوالد الى ما لا نهاية.. فانتشر التصوير الفوتوغرافي مع حلول منتصف القرن التاسع عشر وكثر المصورون وتقنياتهم(٥).

وفي عام ١٩٣٥ تمكن العلماء من التوصل الى الفيلم الملون إلا أن الفيلم المتعارف عليه حاليا الذي يتألف من طبقات مكونة على دعامة واحدة قد طرح في الأسواق لأول مرة عام ١٩٥٥ وكان تحولا جديدا في عالم التصوير الفوتوغرافي.

لتتوالى بعد ذلك العديد من الاضافات الى آلة التصوير بعد أن استقر العالم على أجزائها الرئيسية لتبدأ بعد ذلك الأجزاء الفرعية والثانوية كالفلاش والمرشحات والتطورات المذهلة في امكانات التصوير الحديثة سواء بزيادة سرعات الغالق أو فتحات العدسة وما الى ذلك الى أن وصلنا الى التصوير الفوتوغرافي عن طريق الحاسب الآلي (Computer) والذي سنتحدث عنه لاحقا بشيء من التفصيل.

ثانيا : التطور الوظيفي

وتستكمل المسيرة لتصبح الصورة الفوتوغرافية في كافة الخدمات التي يستفيد منها الإنسان في عالم اليوم.. فتعددت مجالات التصوير الفوتوغرافي.. وتعانق هذا المجال مع عدد كبير من المجالات المختلفة.. فهناك التصوير العائلي أو الشخصي والتصوير التوثيقي والإعلامي والرياضي والفني والعلمي

وتصوير الحيوانات البرية والتصوير تحت الماء وتصوير الأزياء والتصوير الجوي والتصوير التجاري.

وأصبحت الصورة في الأدب .. في العلم .. في الصحافة .. وما في ذلك من تفريعات كثيرة إلا أن ما يهمنا في هذا المقام من كل تلك المجالات الآنفة الذكر هو التصوير الفني.. ذلك أن عددا كبيرا من المجالات السابقة يمكن أن يندرج تحت مسمى «صورة فنية».

«لقد حقق التصوير أول ما ظهر الحلم الذي طالما راود الإنسان بالقبض على الزمن.. الا أن التطور السريع الذي عايشته البشرية حدا بالتصوير الى تجاوز المستوى الأول من الواقع نحو آفاق جديدة في التشكيل فإذا كانت كلمة (فوتوغراف) (Photograph) تعني في اللغة اللاتينية الكتابة بالضوء، فإن التصوير الفوتوغرافي لم يقتصر على تقليد خطوط هذه الكتابة بل أعاد صياغة أبجديتها ونظم هذه الحروف الضوئية نظما شعريا يخاطب وجدان المتلقي أكثر مما يخاطب عيونه، لتوازي في جوهرها سائر المجالات الإبداعية الأخرى كالشعر والرواية والرسم والمسرح». (٦)

ومع بداية هذا القرن قال وليم مور «ان عمل الفن هو صنع التأثير (Effect) وليس تسجيل الحقائق الوقائع (facts)». (٧)

كانت الصورة فيما مضى مجرد أداة لنقل الواقع وتسجيله كما هو.. ولكن عندما تم التعامل مع الصورة كفن تغيرت هذه النظرة.. فلم يعد التصوير مجرد لوحة صامتة لمنظر طبيعي أو غيره، وإنما أصبحت الصورة معاناة إنسانية، فكرة تحمل مضمونا إنسانيا وجدانيا فكريا أيا كان المهم أنها لم تعد صورة جميلة فحسب.. وانما هي لوحة فكرية وجدانية تخاطبك لتتأملها وتغوص في أعماقها فتخرج مدهوشا بقدرة الفنان على الابتكار والابداع والخروج عن المألوف بأسس علمية مدروسة.. ورؤية فنية راقية.

ترى هل اختلفت وظيفة التصوير الفوتوغرافي الآن؟! أعتقد ذلك.. لم تعد وظيفته مجرد نقل الواقع وانما تفتش عما يختبيء وراء الواقع بكشف أغوار الحلم.. وعيون المستقبل.. فأصبحت وظيفة الفن اجمالا الآن أشمل من الماضي.. يقول صاحب (السيدة/ الكمان) (٨) الفنان (مان ري) «ان وظيفة الفن هي دفع المشاهد الى التأمل وليس فقط إثارة الإعجاب بالبراعة التقنية التي يتمتع بها الفنان». (٩)

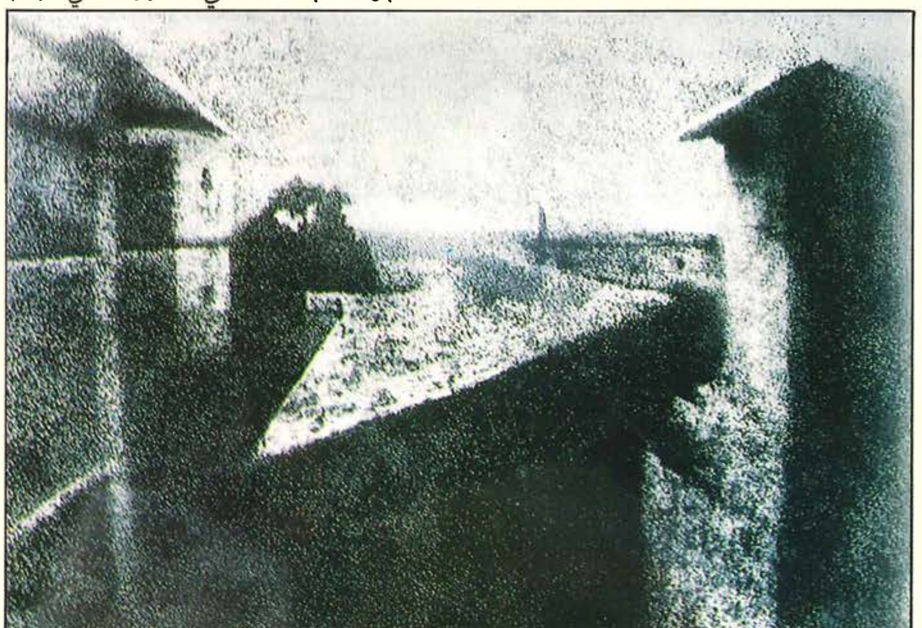
لو تأملنا أعمال انسل آدمز (Ansel Adams) (1984 - 1902) وإدوراد ويستون (Edward Weston) (1938 - 1886) وأموجن كننج هام (Imogen Cunningham) (1976 - 1883) وغيرهم من المصورين من الذين كانوا علامات مميزة في سماء التصوير الفوتوغرافي نجد أن الفضل يرجع لهم في تحويل التصوير من مجرد واقع تسجيلي الى فن بكل ما تحمله كلمة «فن» من معان.. حيث معهم بدأ التصوير الفوتوغرافي يتخطى حواجز الواقعية التسجيلية ليكون لغة الصورة الرومانسية الحالمة عندما تم التعامل معه على شكل فن جميل.

وعندما تقرأ كتاب (الفن والحياة) (Art & Life) تدرك تماما ذلك التحول بعد أن نظر المصور الى الصورة على أساس الفن.. «يسير كل من ويستون وانسل آدمز بقوة نحو العمق ليمسك اللقطة الفنية من أجل مهمة الفن». (١٠)

إذن مخاطبة اللوحة.. الوقوف أمامها .. محاولة مخاطبة ما وراء الصورة ومتابعة مساراتها الدقيقة.. تغطي ما تبقى من جمال روحي في عقلك بعد أن طغت مشاغل الحياة المادية على الجزء الأكبر منه فتأتي الصورة لتضيء جانبا آخر مهما منه.

ولا شك نحن لانختلف على أن الناس مختلفون في رؤيتهم للأشياء حيث «لا يستطيع شخصان أن يكونا نفس الفكرة تماما عن شيء واحد» (١١)

وهنا مكمن جمال الصورة وما تحمله من



أول صورة فوتوغرافية في التاريخ التقطها العالم (نيبس) من نافذة منزله واستمر التعريض لمدة (٨) ساعات .. عام ١٨٢٦



كرنفال فينيسيا تصوير (بوب مور) ١٩٩٢.

مضامين تعبر عن هواجس مختلفة وهموم شتى.. تداعب أحلاما قديمة عند هذا وتراود طموحات مستقبلية عند ذاك.. ترسم صورة بائسة قاتمة.. وتلامس أفكارا حالمة.. لماذا كل هذا؟ لأن التصوير فن وليس نقلا.. و«هناك من المصورين من هم مثقفون حتى أطراف أصابعهم .. يهمهم التعبير عن الأعماق وكوامن الأمور.. يسيرون في أعماقهم الى ملامسة العقل اللاواعي والغوص عميقا في تخوم الحلم والمناطق المظلمة» (١٢)

فالمصور يبقى في النهاية انسانا .. يهمه التعبير كذلك عن الواقع.. ولكن برؤية فنية.. حتى لو أخذنا في ذلك أقرب مجالات التصوير للواقعية وهو التصوير الوثائقي لابد من الغوص في الأعماق لابراز حادث معين أو التوثيق لمرحلة معينة لتعميق الأثر ولتبقى ذكرى لا تنسى.

فمثلا عندما تتأمل صورة اعدام الجندي الفيتنامي الشهيرة والتي التقطها ايدي آدمز (Eddi Adams) عام ١٩٦٨ وحصل على جائزة بولبيتزر ترى هذه الصورة وأنت متأهب لسماع الطلقة النارية من مسدس الضابط الفيتنامي.

الأمر نفسه في تصوير (البورتريه) حيث لابد من الغوص في المناطق المظلمة في الشخصية التي تود تصويرها.. تعبر بصدق عن نفسية هذه الشخصية بملامحها الدقيقة وما تصاحب الصورة من إضافات.. من منا مثلا لا يتذكر صورة (تشرشل) والتي جاءت بعنوان (What, no cigar) التي التقطها مصور البورتريه الشهير «يوسف كارش Karsh عام ١٩٤١ ـ تأمل جيدا هذه الصورة تجد أنها تعبر عن ملامح تلك المرحلة في ظل الحرب والعنف والدمار. رغم ان المصور التقط له صورة أخرى (بسيجارته هذه المرة) كما أراد ولكن لم يكتب لها البقاء وظلت هذه الصورة (بدون سيجارة) هي الأقوى والأكثر عمقا.

هكذا أصبح التصوير الفوتوغرافي عندما تم التعامل معه على أساس الفن وما أجمل ما يقوله ماكلين (Mccullin) «المصور يجب أن يكون إنسانا متواضعا صابرا مستعدا للمزيد من المتابعة.. اذا كنت وحيدا انتظر السعادة أو الخجل أو حتى الموت وليس أحد بجانبي يمكن أن يكون عندي عدة اختيارات واحدها أن أكون مصورا للآخرين ولكن ما أحاول أن أصل إليه هو أن أكون إنسانا». (١٣)

رأينا أن التطور في الوظيفة نابع من التطورات البشرية العامة والاهتمامات الإنسانية الشاملة.. الاهتمام بالمعاني وليس مجرد السطحيات الجمالية فقط.. فتصوير لقطة واحدة ذات معنى أفضل من مئات الصور بلا معنى.. فالصورة لم تعد مجرد نقل للواقع وانما هي البحث عما يختبيء وراءه.. وما هذا

التطور إلا نتاج للتطورات في الفنون الأخرى كالأدب شعرا أو نثرا والرسم والمسرح وغيرهما .. وكم من المصورين هم شعراء أو مسرحيون أو كتاب قصة وسينمائيون.. بل كم من لوحة تم التعبير عنها بلغة الشعر والعكس صحيح.. فالحس الفني والروح الشاعرة رابط أساسي يجمع الفنان بالأديب فيصبحان في معقل واحد.

«في الحلم..
خرجت القروية التي تحمل العبء..
وبدأت تحدثني عن أوجاعها..
أسمع هذه الصورة
قريبة مني..
قريبة كحبل الوريد..
أعرفها بدمي». (١٤)

هذه المقاطع للفنان والمصور العربي المعروف مراد الداغستاني ـ رحمه الله ـ يخاطب اللوحة.. لتولد من رحم المعاناة.. ومن منبع الألم. فتستقر في مصب وجداني.. لهذا الإنسان الواقف أمام هذه اللوحة.. متأملا مقاطعها.. «فعندما تنظر الى الصورة عليك أن تتعلم كيف تتخيل.. لترى ما وراء الصورة» (١٥)

و«يعتمد نجاح المصور على كيفية تمكنه من اجتياز المصاعب والتعبير عن الوقت بالاتصال والأفكار والحقائق والآراء والطموحات في صورة موضوعية» (١٦)

ثالثا: التطور التقني:

في تقديمه لكتاب (التطور الفوتوغرافي وتكنولوجيا المعلومات) للكاتب محمود الشجيع يسمى الدكتور محمد عبدالخالق مدكور هذا العصر بعصر «ثورة المعلومات وانفجار الذكاء» وأخاله موفقا الى حد بعيد في تسميته هذه.. فهذا العصر بحق ثورة عظيمة في المعلومات المتلاحقة سببها انفجار الذكاء لدى العقل البشري حتى امسى يركض لاهثا فيما صنع ليتداركه قبل أن يدركه.. فأصبح في قلق دائم وتفكير مستمرين بل وانتاج أكثر.

وقد عبرت الصورة الفوتوغرافية منذ القدم ـ وخاصة بعد الاكتشافات العلمية، عن النتاجات البشرية بشكل كبير.. وقدمت للإنسانية خدمات جليلة.. بل أصبح التصوير الفوتوغرافي علما دقيقا يدرس في الجامعات والمعاهد العليا على اختلافه وأنواعه بالطبع.. فهناك التصوير الصحفي والتصوير الطبي والتصوير الفضائي والفلكي والتصوير الجنائي والتصوير بالأشعة فوق البنفسجية أو تحت الحمراء.. الخ.

ومع كل تطور يتبعه تطور آخر ومسايرة أخرى في التصوير الفوتوغرافي .. ونحن هنا لسنا بصدد ذكر ما قدمته الصورة في مجال العلم لأنها أكثر بكثير من أن تذكر أو تحصى.. ولأنها كذلك «نار على علم» شاخصة للعيان في كل يوم بل وربما في كل لحظة تدرك ذلك، وانما هنا نحاول التركيز على تطور الصورة الفوتوغرافية في مجال العلم في الماضي والحاضر والمستقبل.. فقد كانت الصورة دائما ناقلا للأحداث والمكتشفات العلمية.. ومع هذه التطورات يتطور التصوير ويذهب في العمق بعيدا.. هكذا عبرت الصورة عن العلم وحتى وقت قريب!!

فحتى وقت قريب كان الهدف من الصورة وخاصة في المجالات العلمية هو نقل الواقع كما هو دون تغيير أو تبديل حتى يمكن للعلماء متابعة مساراتهم ومكتشفاتهم.

كل ذلك كما قلنا حتى وقت قريب.. اذن حدث شيء ما قلب هذه الموازين، نعم هو كذلك حيث أصبح بامكان المصور الآن أن يتحكم في الصورة التي التقطها ليغير فيها ما يشاء!! حدث هذا بعد اختراع ما يسمى «بالتصوير الرقمي» فالفيلم هنا ما هو الا إسطوانة صغيرة (Disk) بعد أن تلتقط الصورة ما عليك الا أن تدخلها في جهاز الحاسب الآلي لتجري عليها ما تشاء من معالجة.. وقد أثار هذا الإختراع الجديد العديد من القضايا النقاشية خاصة في مجالات العلم والصحافة والفن التشكيلي ـ كما سنرى فيما بعد ـ هذه ليست خدعة من خدعات الـ (Camera Obscura) (١٧) وانما هي حقيقة باتت تؤرق العديد من الفنانين والنقاد حول مستقبل التصوير الفوتوغرافي.. حيث شكلت ثورة علمية هي نتاج انفجار الذكاء الذي سبق الحديث عنه.

وفي مجال العلم بدأ الشك يساور العلماء حول حقيقة الصورة بعد اختراع «المعالجة الرقمية» حيث يقول (J.W. Matchel) في كتابه (إعادة تشكيل ما يرى.. الحقيقة المرئية في عصر ما بعد التصوير الفوتوغرافي) «نشهد اليوم ازدياد تكاثر تقنية التصوير الرقمي. وقد أصبحنا قاب قوسين أو أدنى من أن تكون معظم الصور التي نراها في حياتنا اليومية والتي تكون فهمنا للعالم ومعرفتنا به مسجلة ومنتشرة ومعالجة بالتقنية الرقمية».

ويقول في موضع آخر «ان ظهور التصوير الرقمي اجبرنا جميعا على أن نكون حذرين جدا ويقظين عقليا وعاطفيا في تفسيراتنا لما نرى.. وسوف يؤدي التطور السريع للمعلوماتية الى فيض متزايد من المعلومات المرئية الرقمية.. وما علينا الا أن نعني كثيرا بتمحيص الأمور والتمييز بين الحقيقي والمزيف منها» (١٨)

أما الصورة في الصحافة فلم تعد عمليات الفوتومونتاج

(Photomontage) كما كان يعتقد الاستاذ محمود علم الدين – (وهي عمليات القص والتركيب) هي أخطر عمليات تغيير ملامح الصورة (١٩) بغية تغير فكرة أساسية قائمة أو تعديلها أو الغائها واحلال أخرى مكانها..

بل أن العمليات القديمة في غرف المونتاج والتصوير بالصحف من قص وتركيب وتحكم في الصورة عن طريق التحميض والطبع والقطع أصبحت مجرد أشكال قديمة.. ولم تعد العمليات التي تعلمناها من كتاب (New Dimensions in Pohto Imaging by Laura Black Low) .

الغرفة المظلمة (Dark room) كانت لتسهيل عملية الرسم

لم تعد هذه العمليات أفضل العمليات بل أصبحت أشكالا قديمة حيث «يمكن أن تصبح المعالجة الرقمية لصور الصحف شكلا جديدا للتزييف» (٢٠)

وهو أمر جد خطير بلا شك.. انطلاقا من العلاقات الشخصية وسيرا بالعلاقات الدولية بين الأمم والشعوب.. فعن طريق المعالجة الرقمية يمكنك أن تقدم رجلا على آخر رغم أنهما كانا معا.. أو أن يظهرا انهما على خلاف رغم أنهما على وفاق.. ناهيك عن قدرة المصور في التلاعب بالملامح والحركات.. فهل وصلنا حقا كما يقول (J.W.Metchel) الى عصر ما بعد التصوير الفوتوغرافي؟!

رابعا : قضايا للمناقشة :

أ. علاقة التصوير الفوتوغرافي بالفن التشكيلي:

هناك علاقة وثيقة بين التصوير الفوتوغرافي والفن التشكيلي حيث يمكن القول أن التصوير الفوتوغرافي خرج من رحم الفن التشكيلي.. بل إننا يمكن أن نطلق على التصوير الفوتوغرافي (بالابن العاق) ذلك أننا وحسب ما تطرقنا إليه في التطور التاريخي لآلة التصوير وجدنا أن من ساهم في اختراع وتطور الغرفة المظلمة (Dark Room) هم الرسامون وقد كانوا يستخدمونها لتسهل لهم عملية الرسم.. فالتشكيل اذن هو سبب ظهور الكاميرا!!

وبعد فترات من الزمن متلاحقة أصبح فن التصوير الفوتوغرافي منافسا حقيقيا للرسم.. «ففي العالم الحديث حل التصوير الفوتوغرافي محل التصوير الزيتي والرسم كوسيلة أساسية لالتقاط الصور، فهو يمكن الإنسان من التقاط صور دونما حاجة الى مهارة الرسم» (٢١) فأصبح بالإمكان تصوير المشاهد وخاصة المناظر الطبيعية (Land scape) بسهولة كبيرة وفي وقت يسير والأكثر من ذلك أن آلة التصوير ترسم معالم الأشياء بحذافيرها.. وبالتالي أصبحت آلات المصورين منافسا قويا لأدوات الرسامين وخاصة من أصحاب المدرسة الانطباعية والواقعية. (٢٢)

بعد ذلك ظهرت مدارس أخرى في الفن التشكيلي ويرى البعض أن التصوير الفوتوغرافي سبب رئيسي في ظهور بعض المدارس الفنية كالتجريدية والسريالية، وذلك هروبا من منافسة المصورين فآلة التصوير كانت لا تستطيع أن تلتقط الا ما تراه أمامها.

ولكن مع ذلك.. وبعد التطورات الرهيبة التي حدثت في مجال التصوير الفوتوغرافي سواء في أجهزة الآلة أو الأفلام دخل المصور (الفنان) منافسا قويا من جديد حتى مع أصحاب المدارس الحديثة في الفن.. فمن خلال آلة التصوير وجهاز الحاسب الآلي (Computer) وبمهارة الإنسان الفنان يمكنك أن تلتقط صورة تجريدية أو سريالية بل إن البعض لا يمكن أن يفرق فيما يراه ما إذا كانت لوحة مرسومة أو صورة

فوتوغرافية.. فالمعايير تداخلت الى حد كبير كما هو الحال بين الأجناس الأدبية.. والتطور المتلاحق مازال مستمرا في عالم التصوير الفوتوغرافي.. فبعد اكتشاف التصوير الرقمي عبر الحاسب الآلي أصبح بالإمكان التلاعب بالصورة وكأنها رسمة فتغير فيها ما تشاء. (٢٣)

ولكن يبقى سؤال ملح وهو.. هل يمكن القول إننا في القرن القادم يمكن أن نستغني عن الرسم بالفرشاة والألوان ما دمنا وجدنا البديل في التصوير الفوتوغرافي؟ خاصة إذا كان يحقق لنا نفس النتائج وربما أفضل في وقت أقصر وجهد أقل؟

سؤال قد يكون سابقا لأوانه ولكن بالتأكيد يحتاج الى وقفة ومناقشة. فهناك من يرى في أدواته البسيطة كالفرشاة والألوان قمة الإبداع وحتى في الوقت الذي يستغرقه لصنع اللوحة من رحم الألم والمعاناة.. ولا يستطيع أي جهاز مهما كان أن يتحداه «ها أنا أتحدى الكمبيوتر» أتحداه بما تملكه أدواتي البدائية البسيطة من قدرة على الحركة وتفجر الحياة». (٢٤)

إلا أن البعض الآخر يجد في آلة التصوير وفي جهاز الكمبيوتر ما هو أفضل من الفرشاة والألوان ويمكن أن يحصل على نتائج أفضل وفي وقت أيسر وابداع أكبر.

ولكن من وجهة نظري البسيطة أرى أن كلا من الرسم والتصوير الفوتوغرافي جزءين مكملين لبعضهما.. فبعد أن كان أحدهما ابنا للآخر أصبحا توأما يدخلان تحت جناح الأب الأكبر (الفن).. فليعبر كل بطريقته لكن المهم أن يكون المولود فنا.

ب : أين يقف المبدع؟!

قد يتساءل البعض بعد كل هذه التطورات.. أين يقف المبدع؟!

فكما لاحظنا من خلال حديثنا عن التطورات التقنية الرهيبة في أجهزة التصوير الفوتوغرافي ومن خلال مناقشتنا لقضية التشكيل والتصوير نجد أن تداخلا كبيرا قد يحدث بين الغث والثمين.. فصورة يمكن التقاطها في خمس دقائق مع رتوش الآلة أو الحاسب الآلي قد تكون لافتة للأنظار لروعتها.. وأخرى وبعد عناء ومشقة ربما استمر لسنوات من أجل أن تظهر بشكل يعبر عن فكرة معينة وموضوع معين بقوة قد تكون بنفس القوة وربما أقل من الصورة الماضية!

في هاتين الحالتين كيف نفرق؟ وكيف يكون تقييم الفن مستقبلا؟ وكيف يمكن للنقاد أن يميزوا بين هذه وتلك؟

أسئلة لا زالت تلح على الأذهان بقلق.. الا أن البعض يرى أن الصورة العظيمة تعبر عن نفسها، المهم كيف تستطيع أن تخلق صورة لا يمكن لأحد غيرك أن يأتي بمثلها.

فالمصور دائما ينتقل من تحد الى آخر، ويخشى البعض من عدم تمكنهم من إتيان الجديد ذلك أن كل ما شاهده قد تم تصويره الا أن (هلن روجرز Helen Rogers) يقول «هذا لا يقلقني لأن كل صورة بالنسبة لي تحكي قصة وليست مجرد صورة منظر أشاهده أمامي». (٢٥)

فالمبدع دائما يلقى الجديد.. يعصر فكره بقلق ومعاناة من أجل فكرة أو معلومة فالمبدع..

«المبدع هو الذي يعود الى محاورة الأرض..
بعد أن تمل السماء طويلا
طريقه الى الأرض هو طريقه الى السؤال
قد لا يجد جوابا
لكن أليس البحث جوابا؟
أليس البحث اقترابا؟!» (٢٦)

جـ بين الحقيقة والتزييف !!

من القضايا المطروحة وبشدة هي كيف نميز بين الصورة الحقيقية والأخرى المزيفة؟ ولكن هل هذا يهمنا أو حتى يخدم الفن.. لنقرأ ما كتبه د. أحمد النعمان في مقال بعنوان (سلفادور دالي في موسكو، معرض دالي بلا حدود) نشره في مجلة المدى وهي مجلة فصلية ثقافية (٢٧) يقول : «قرأت وأنا

تصوير خميس الريامي

غارق في كتابة هذا الموضوع مقالا يعتبر من النقد العلمي للفن التشكيلي مفاده «... أن جيوكندة ليوناردو دافنشي المحفوظة في متحف اللوفر هي ليست عن موناليزة فيما تحفظ لوحة ليوناردو دافنشي التي رسمها عن الموديل موناليزة في متحف الارميتاج في سانت بيترس بورغ (لينغراد سابقا)!!

وماذا في ذلك ان كان هذا الرأي خطأ أم صوابا؟؟! أيقلل ذلك من أهمية وقيمة جيوكندة اللوفر؟؟ أم يزيد من قيمة وأهمية موناليزة الارميتاج؟؟ لا مطلقا إن اللوحتين تعودان لريشة الفنان دافنشي وما عدا ذلك تفاصيل لا تفيد الا المختصين في الفن «والراسخين في العلم» وحدهم كشهادات وثائقية، ويواصل «أيهم القارىء العادي مثلا ان كان وليم شكسبير موجودا أم منتحلا؟؟! لا أبدا فنحن نعرف هاملت وماكبث وعطيل والآخرين من أبطاله ويبقى شكسبير حيا في هذه الأعمال فقط، فما معنى الحقيقة هنا أو الانتحال»؟؟!

إذن ما يهمنا كما يرى د. أحمد النعمان هو النتاج الفني وما يمثله.. المهم أن يستمتع الناظر بالفن (كل هذا في إطار أن مصدر اللوحتين هو فنان واحد) ولكن كذلك يبقى ألا نأخذ الكلام على علاته فأن نستمتع ونعرف قيمة ما نشاهد أفضل من مجرد الاستمتاع. كما أن تزييف اللوحات الفنية والصور قد انتشر انتشارا كبيرا بين ما يطلق عليهم البعض بعصابات الفن فكيف الأمر بعد اختراع الصورة بالحاسب الآلي حيث يمكن تزييف الصورة في دقائق معدودة ودون أن تعرف الصورة الأصلية وهذا ليس في مجال الفن فقط ولكن كذلك قد يسبب مشاكل أخرى في الصور الصحفية والعلمية. (٢٨)

التصوير الفوتوغرافي في عمان

قبل أن أبدأ حديثي عن التصوير الفوتوغرافي في السلطنة أود أن أشير الى أنني لن أسبر أغوار التاريخ لانتشل منه بدايات التصوير الفوتوغرافي في عمان وارهاصاته الأولى ومراحله المختلفة.. ان توثيق التصوير الفوتوغرافي في عمان وتسجيل أحداثه يحتاج الى بحث شامل خاص بذاته أتمنى أن يمنحني القدر فرصة الكتابة فيه في المستقبل القريب بإذن الله.. وإنما سأقتصر في حديثي عما يحدث الآن وخاصة بعد أن تأسس للتصوير الفوتوغرافي كيان مستقل تحت مظلة الجمعية العمانية للفنون التشكيلية.

الجمعية العمانية للفنون التشكيلية

تأسست الجمعية العمانية للفنون التشكيلية بموجب مرسوم سلطاني عام ١٩٩٣.. وهي تهتم بمجمل القضايا الفنية ويساهم أعضاؤها مساهمة جادة في وضع خطوات مستقبلية راسخة في مجال الفن عموما.. فهناك الرسم بمدارسه المختلفة والنحت والتشكيل والخط العربي والتصوير الفوتوغرافي.

يشارك أعضاء هذه

تصوير سالم الهاشلي

الجمعية في المعارض والمسابقات العربية والدولية وقد حصل عدد منهم على جوائز وشهادات عربية ودولية.

نادي التصوير الفوتوغرافي :

تأسس نادي التصوير الفوتوغرافي مع انشاء الجمعية العمانية للفنون التشكيلية في يناير عام ١٩٩٣.. وقد انضم الى عضوية الاتحاد الدولي لفن التصوير (FIAP) في مايو عام ١٩٩٣.[٢٩]

شارك أعضاء هذا النادي في عدة معارض ومؤتمرات دولية كان آخرها المؤتمر الدولي لفن التصوير والذي أقيم في مدينة «اندورا» بأسبانيا .. حيث شارك النادي بأربعة من المصورين العمانيين وهم سالم الهاشلي وسيف الهنائي وابراهيم القاسمي وخميس الريامي. وتجدر الإشارة الى أن سلطنة عمان كانت الدولة العربية الوحيدة التي شاركت في المعرض الذي أقيم أثناء فعاليات المؤتمر.[٣٠]

كما يشارك أعضاء نادي التصوير في المسابقات والمعارض التي تنظمها أندية وجمعيات التصوير المنتسبة للاتحاد الدولي لفن التصوير (FIAP).

ينظم نادي التصوير بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية أنشطة أسبوعية ودورية لأعضائه من أجل صقل مواهبهم ورفع مستوى التذوق الفني لديهم في مجال التصوير الفوتوغرافي من خلال المحاضرات والدورات التدريبية ومتابعة المستجدات والأساليب والابتكارات الفنية العالمية الحديثة.

وقد كانت آخر دورة عن فن التصوير الفوتوغرافي تلك التي أقامها النادي في يوليو الماضي والتي استمرت لمدة عشرة أيام تناولت مقدمة عامة عن التصوير الفوتوغرافي ومجالاته المتعددة ثم التقنية في التصوير من خلال أنواع الكاميرات والعدسات والأفلام والأدوات المساعدة.. كما تم تخصيص يوم عن الإضاءة وآخر عن عناصر تكوين الصورة الفوتوغرافية من خلال فن الرؤية وأخيرا مقدمة في التحميض والطباعة. حاضر في هذه الدورة عدد من المصورين العمانيين من أمثال سالم الهاشلي وسيف الهنائي وابراهيم القاسمي وبدر النعماني.

وعندما نتحدث عن المصور العماني نجد «أن الشوط الذي قطعه المصورون العمانيون في فن التصوير منذ بداية الثمانينات وحتى التسعينات نستطيع أن نطلق عليها مرحلة الانبهار



(What, no cigar)تصوير يوسف كارش عام ١٩٤١

بالطبيعة، الجبال ، القلاع،الغروب والوجوه التقليدية الا أنه بعد ذلك بدأ المصورون بقناعاتهم الجديدة (المضي لاكتشاف آفاق جديدة) في العودة الى نفس الموضوعات ولكن بعين جديدة تحاول أن ترينا في الصورة ما يخفى على المشاهد العادي رؤيته.. ان المسؤولية الأكبر هي التي تتمثل في إيقاظ الدهشة والإثارة في العين التي انحصرت في روتينها اليومي الرتيب»[٣١]

إن المدقق لصور المصورين العمانيين يلاحظ هذا الفرق.. فعندما نتأمل صور الفنان خميس المحاربي ـ الذي يفضل تصوير الطبيعة ـ نجد هذا الفرق واضحا.

أما الفنان سالم الهاشلي فنجد في صوره الأخيرة تحديدات لمعالم دقيقة ولقطات شاملة للبيئة كما تمتاز لوحاته بالاتزان وبهاء الألوان مع الانتقال التدريجي من صور الطبيعة الصامتة والوثائقية الى الصور الفنية التعبيرية من خلال البيئة العمانية.

وعندما نتحدث عن توظيف الظلال والأشكال والرموز بأساليب معينة نجد أن الفنان سيف الهنائي يتصدر القائمة.. كما أنه يحاول التعبير عن الأشياء والأفكار بأساليب جديدة.

كذلك هناك الفنان محمد الوضاحي بلمساته الواضحة في تصوير الطبيعة ولكن من أبعاد مختلفة وبرؤى فنية.

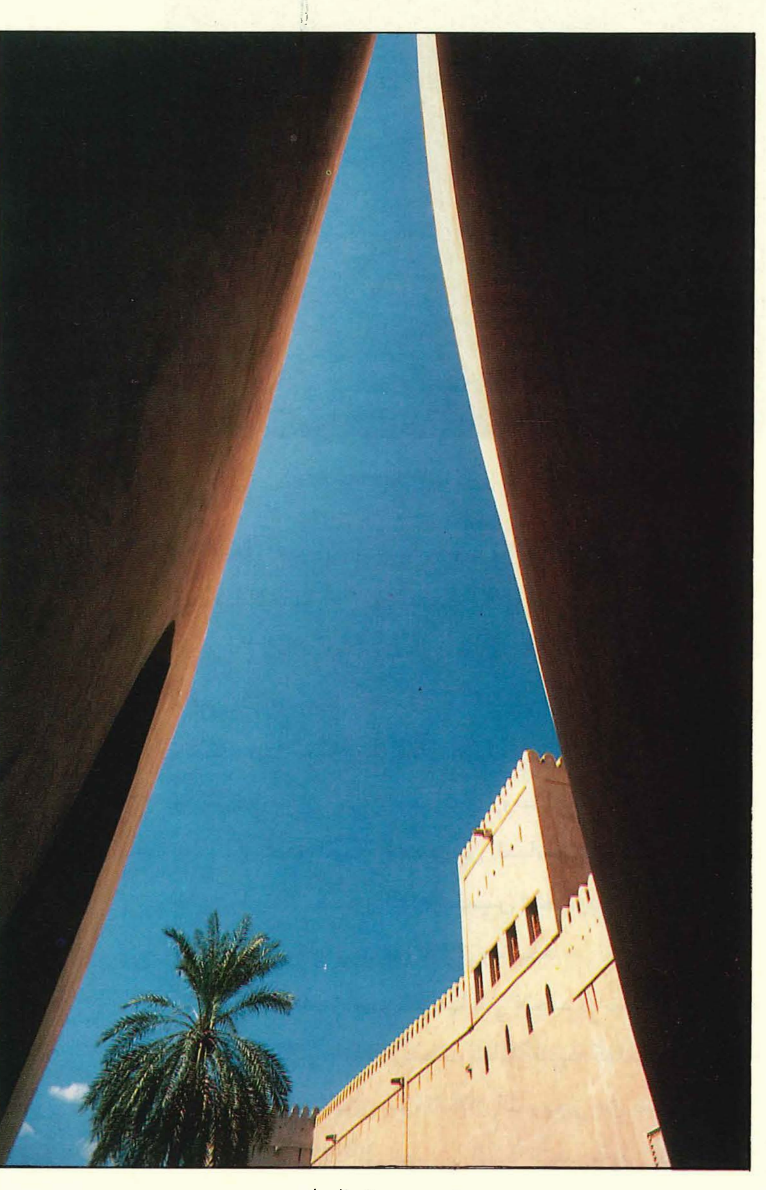
ويحاول جاهدا الفنان ابراهيم القاسمي التعبير عن الأشياء أو الأفكار بالرموز والدلالات من خلال الصورة.. نجد ذلك في صوره الأخيرة.

وإذا تحدثنا عن الفنان عبدالرحمن الهنائي نجد أنه يميل الى تصوير البورتريه والتجريد وهو يمارس فن التصوير الفوتوغرافي عن دراية بأسسه وأساليبه العلمية الحديثة ذلك أن التصوير الفوتوغرافي عنده دراسة وممارسة.

أما خميس الريامي فهو يميل الى تصوير الطبيعة ويهتم أكثر بالجانب الدرامي في تكوين لقطاته ويحاول أن يمنح صوره قوة معينة عبر جوانبها المختلفة.

وهناك عدد آخر من المصورين العمانيين والذين برزوا في الفترة الأخيرة من أمثال محمد مهدي وبدر النعماني وخالد أشرف وسليمان الخصيبي ونجاة الحارثي وعاتكة اللواتي وسليم العبري وسعود البحري وناصر العزري وغيرهم حيث بدأت جهودهم تتضح من خلال مشاركتهم مع نادي التصوير بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية.

من كل ذلك يتضح أن هناك جهودا مستمرة من أجل حركة جادة في عالم التصوير الفوتوغرافي في عمان ورغم أننا مازلنا في بداية مشوارنا الفني الطويل والمصور العماني مازال يحاول من أجل تكوين اتجاه معين أو تعميق فكر خاص الا أننا نسير بخطط تدريجية جيدة لمسايرة أندية التصوير الفوتوغرافي المختلفة في سائر البلدان العربية والأجنبية.



تصوير سيف الهنائي

الهوامش والمراجع

١ – نجمان ياسين في تقديمه لكتاب «مراد الداغستاني.. جدل الإنسان والطبيعة» ص٥.

٢ – من محاضرة ألقاها الفنان سيف الهنائي عن تاريخ التصوير.. وهي جزء من محاضرات دورة التصوير الفوتوغرافي في الفترة من ١ – ١٩٩٥/٧/١١ بنادي التصوير الفوتوغرافي بالجمعية العمانية للفنون التشكيلية

٣ – محمد ناصيف، آلات التصوير (السلسلة المعملية المبسطة)، ص ١٥.

٤ – انظر كتاب : International centre of Photography, Encyclopdia of Photography, (1984). P.G. 362.

٥ – من محاضرة سيف الهنائي مصدر سابق.

٦ – من مقال بعنوان «هاجس الكتابة بالضوء» لأعضاء

نادي التصويـر بالجمعية العمانية للفنـون التشكيلية في تقديمهم لمعرضـهم الأول.

٧ – Heyman, Therese T. (1992). Seeing stright the F. G4 revolution in photography. California: The Oakland museum.(pg. 20).

٨ – (السيدة / الكمان) واحدة من أشهر الصور للفنان العالمي (مان ري) بيعت بمبلغ ٣٠ ألف جنيه.

٩ – مجلة الشرق الأوسط.. العدد (٤٥٤)، مقال بعنوان: مان ري، البحث عن الشعر في العقل الباطن.. ص ٣٤.

١٠ – Art and Life (pg 29)

١١ – Terry Hope (50 Photos that shook the world)(p. 92.

١٢ – المقال نفسه من مجلة الشرق الأوسط . ص ٣٤.

١٣ – Mecllin in (Documentary photography) p.g.154.

١٤ – من كتاب نجمان ياسين.. المرجع نفسه وهي عبارة عن مقاطع للفنان مراد الداغستاني.. ص ١٥.

١٥ – Corl Vandermenlen in (Photography for Student Publications) p.g. 10.

١٦ – Arter Rothsteien in (Words and Pictures) Famouse Famouse Photograph Magazine, نقلا عن IV, No. 15, 1971 (Photography, The Universal Language).

١٧ – اسم لاتيني للغرفة المظلمة (Dark Room) بعـد أن عرفهـا علماء الغرب والرسامون استغلهـا المشعوذون لتضليل الناس البسطاء حيث جعلوا صـور الأجسام المتحركة (المنبعثة مـن حجرة مظلمة تنفذ الأشعـة منها عبر ثقب الحجرة متجمعة على مستـوى يوضع فيه زجاج أو كوب ماء داخل الحجرة) ولجهل الزبائن بأسس هذه الظاهرة كانوا يظنون أن حركـة هذه الأجسام الآدمية والحيوانات منبعثـة من داخل الكوب أو الـزجاجـة. (انظر كتـاب عبد الفتـاح رياض.. آلة التصوير) ص ١٢ – ١٣.

١٨ – مجلة العلوم .. (الترجمة العربية لمجلة ساينتيفك امريكان) من مقال بعنوان (متـى نصدق ما نرى)، المجلد (١١)، العـدد الثالث، مارس (١٩٩٥) ص ٩٠٤.

١٩ – ناقش ذلك في كتابه (الصورة الفوتوغرافية في مجالات الاعلام) الفصل الثامن، (آلة التصـوير.. قد تكذب أحيانا)، ص ٦٢.

٢٠ – مجلة العلوم..مصدر سابق ص٥.

٢١ – بهجة المعرفة.. موسوعة علمية مصورة، المجموعة الأولى (الأداة والآلة) ص ٣٠٢.

٢٢ – نشرت صورة في مجلة الشرق الأوسط بعنوان (فينوس تقبل القمـر) للمصـور سيلفـر ا يماج.. العـدد ٤٦٣ (١٠–١٦ مـايـو ١٩٩٥) ص ٤٣ هذه الصورة كأنها ريشة رسـام وليست عدسة فنان.

٢٣ – للاستزادة انظر مقال بعنوان : (MAC MESSIAH) Photography's Second Coming by James Brey, (Petergon's Photograph) April, 1993 P.g. 63 - 65 في مجلة

٢٤ – محمود الهندي في مقاله بعنوان (الفنان والكمبيوتر)، جاء في مجلة أدب ونقد.. العدد ١١٧ مايو ١٩٩٥، ص ١٤٢.

٢٥ – من مقال بعنوان : (The chalenge of the new) جاء في كتاب (Helen Rogers) بعنوان (Freelance Travel Photography)

٢٦ – سعدي يوسف .. في افتتاحية مجلة المدى والذي جاء بعنوان: (قرطبة بعيدة قرطبة وحيدة) العدد التاسع (١ – ٣ / ١٩٩٥).

٢٧ – « مجلة المدى» العدد السابق ، ص ١٢٤.

٢٨ – للاستزادة يمكن الرجوع الى مجلة العلوم.. (مصدر سابق) ومشاهدة الصور مع الموضوع.

٢٩ – (FIAP) مختصر : Federation International De L'Art Photographique.

٣٠ – هناك ثلاث دول عربية فقط أعضاء في الاتحاد الدولي لفن التصوير وهي البحرين، والسعودية وعمان

٣١ – هاجس الكتابة بالضوء.. مرجع سابق.

مراجع أخرى تمت الاستفادة منها:

١ – خليفة، اسماعيل. (١٩٩١). عوامل اتساق العلاقة الترابطية بين الهيئات والأشكـال في اللوحة الزخـرفية المتعددة الأسطح (رسـالة دكتوراة) حلوان (جمهورية مصر العربية): جامعة حلوان.

٢ – Henry, Richard J. (1986) . Controls in black and white photography. Boston/Mass: focal press.

٣ – Heyman, Therese T. (1992). Seeing stright the F. G4 revolution in photography. California: The Oakland museum.

٤ – Lang ford, M. (1982). The complete encyclopedia of photography. London: Ebury press.

٥ – One day for life, photography by the people of Britian, taken on a sinlge day with a foreward by HKH the Duchess of york. (1988). London : guild London.

* * *





قراءة في أبحاث حلقة النقد السينمائي

النقاد موجودون ولكن الصحافة متهمة

سمير فريد *

نظمت جمعية نقاد السينما المصريين (تأسست عام ١٩٧١) بالاشتراك مع معهد جوتة بالقاهرة وبحضور الناقد الالماني كلوس ايدر سكرتير الاتحاد الدولي الذي تشترك فيه الجمعية المصرية ، اول حلقة دراسية من نوعها في مصر والعالم العربي عن النقد السينمائي ، بعنوان «النقد السينمائي واقع وآفاق» تضمنت ١٢ بحثا .

عناوين الابحاث حسب برنامج المناقشات هي «واقع النقد السينمائي» (علي ابوشادي) «النقد السينمائي في صحف المعارضة» (فريد مرعي) ، «العلاقة المفقودة بين النقد والجمهور» (كمال رمزي) «النقد السينمائي والهوية القومية» (د. محمد كامل القليوبي) ، «النقد السينمائي والسينما القومية» (سيد سعيد) ، «الثقافة السينمائية في عصر الفيديو والتليفزيون» (مدحت محفوظ) ، «هموم النقد التليفزيوني» (ماجدة موريس) ، «النقد السينمائي والطبيعة التركيبية لفن السينما» (مصطفى خورشيد) ، «النقد السينمائي ومسؤوليته عن ازمة السينما» (عبدالتواب حماد) ، «اتجاهات النقد السينمائي المعاصر» (د. يحيى عزمي) ، «في نقد الواقعية الجديدة» (محسن ويفي) ، «اثر النقد السينمائي الاوروبي» (فاضل الاسود) .

* ناقد سينمائي ورئيس تحرير مجلة «السينما والتاريخ» التي تصدر في القاهرة

يتناول علي أبوشادي في بحثه مدى اهتمام الصحافة والراديو والتليفزيون بالنقد السينمائي في مصر ، من خلال الكشف عن المساحات التي تخصص للنقد في هذه الوسائل الثلاث محددا تعريف النقد بانه تحليل الفيلم وتقييمه باستخدام مناهج نقدية ما . ويحدد الباحث فترة البحث من ١٩٨٠ الى ١٩٩١ ، ويقوم للوصول الى العقد التاسع برصد الخطوط العريضة لحركة النقد السينمائي في الستينات والسبعينات ، فيرى ان النقد السينمائي في الستينات وجد اهتماما من رؤساء تحرير الصحف والمجلات حيث كان اغلبهم من كبار المثقفين «الذين يدركون اهمية العملية النقدية في تطور الفن والادب» .

ويرى علي ابوشادي ان حركة الستينات تبلورت بتكوين جمعية نقاد السينما في القاهرة عام ١٩٧٢ ، ووصلت الى «ذروة الانتعاش» عام ١٩٧٧ حين اصدرت دار التحرير صحيفة اسبوعية للسينما ، وهي اول صحيفة أسبوعية في هذا المجال في مصر عبر تاريخها باسم «السينما والفنون» كما يذكر مجلات النقاد الخاصة في السبعينات «السينما والعالم» ، و«كاميرا» ولكنه ينسى «السينما العربية» .

الصحافة

وفي رصده لواقع النقد السينمائي في الصحافة المصرية يرى الباحث ان صفحة «الاهرام» الاسبوعية لا تقدم «نقدا سينمائيا

متخصصا .. منذ بدايتها ، بينما يحاول «الاهرام المسائي» تعويض ذلك النقص ، وان صفحة «الجمهورية» الاسبوعية تنشر النقد ، ولكن في حدود ضيقة ، اما صفحة «الاخبار» الاسبوعية فقد كانت تهتم بالنقد ، ثم تقلص هذا الاهتمام ، ويقرر علي ابوشادي عن حق ان «المساء» هي الجريدة اليومية التي تخصص اكبر مساحة للنقد السينمائي ، وان الاعداد الاسبوعية من الصحف القومية اليومية الاربع لا تنشر النقد السينمائي .

اما بالنسبة للمجلات الاسبوعية فيشير الى اهتمام «روز اليوسف» بنشر النقد في الفترة من ١٩٨٨ الى ١٩٩٠ لعدد من النقاد من خارج المجلة ، والى وجود نقاد متخصصين في مجلات «الاذاعة والتليفزيون» و«آخر ساعة» و«صباح الخير» و«الكواكب» و«المصور» و«نصف الدنيا» ويرى عن حق ان «آخر ساعة» هي المجلة التي تخصص اكبر مساحة للنقد السينمائي ، واكثرها انتظاما في نفس الوقت .

ويتناول علي ابوشادي النقد في المجلات الثقافية الشهرية والفصلية ، ويشير الى وجود ثلاثة نقاد في مجالس تحرير ثلاث من هذه المجلات ، مما يجعل للسينما مكانا ثابتا في هذه المجلات اكثر من غيرها .

الراديو والتليفزيون

ويرصد الباحث ثلاثة برامج سينمائية في محطات الراديو ، وهي سينما في الشرق الاوسط ، وسينمائيات في صوت العرب ، وندوة المسرح والسينما في البرنامج الثاني ، وهو البرنامج الوحيد الذي يهتم بالنقد ،كما يرصد اربعة برامج في التليفزيون (نادي السينما) و(زووم) على القناة الاولى ، و(اوسكار) و(تيليسينما) على القناة الثانية ، ومنها برنامج واحد ايضا يهتم بالنقد وهو (نادي السينما) .

ويطالب علي ابوشادي في نهاية بحثه بانشاء قسم للنقد في المعهد العالي للسينما اسوة بقسم النقد في المعهد العالي للفنون المسرحية .

صحف المعارضة

وفي بحثها عن النقد السينمائي في صحف المعارضة حددت فريدة مرعي فترة البحث بالعام الاول من صدور صحف المعارضة المصرية الاربع (الاحرار والاهالي والشعب والوفد) ولاحظت ان الاحرار افردت مساحة للنقد ولكنه افتقد المنهج العلمي ، اما الاهالي فقد افردت مساحة اكبر واتسم النقد المنشور فيها بالدقة العلمية . ولكن اغلب المقالات كانت بدون توقيع او باسماء مستعارة ، واما الشعب فقد اعتبرت السينما مجرد وسيلة لغرس «الاخلاق الحميدة» .

وتلاحظ فريدة مرعي ان برنامج حزب الاحرار يخلو من اي حديث عن الثقافة ، اما برنامج حزب الوفد فقد ذكر السينما تحت بند الشؤون الدينية وتنتهي الى ان كل صحف المعارضة لا تهتم بنشر النقد السينمائي الى درجة الانعدام كما في «الشعب» ، وان مستوى النقاد اختلف على نحو جذري . فبينما لجأ ناقد الاحرار الى القوالب الجاهزة والكليشيهات الثابتة والاحكام الذاتية ، لجأ ناقد الوفد الى التعميم ، في حين حرص ناقد «الاهالي» على اداء دوره في توصيل رسالة الفن الجاد والهادف الى القارىء ، وعلى محاربة الفن الرديء وشرح الفرق بين الفن الجيد والفن الهابط حتى يضمن توعية القارىء وتنويره .

النقد والجمهور

وعن عنوان بحثه يحكم كمال رمزي على العلاقة بين النقد السينمائي والجمهور بانها علاقة مفقودة ، ومنذ فيلم «قبلة في الصحراء» اخراج ابراهيم لاما عام ١٩٢٧ فقد هوجم الفيلم في بعض الصحف المصرية على اساس انه «يسيء» الى صورة مصر ، بينما اقبل عليه الجمهور ، ويرى كمال رمزي ان افلام الفروسية العربية التي بدأت بهذا الفيلم ظلت تتعرض للهجوم في الصحافة ، ولكن ظل الجمهور يقبل عليها رغم ذلك لانها كانت تلبي احتياجا لدى الجمهور. ويصل الى ان معظم الكتابات «تتناول الافلام كما لو كانت تقدم في فراغ اجتماعي او لجمهور مبهم وسلبي لا أحد يعرف ماذا يريد او لماذا».

ويرى الباحث ان جمهور السينما العام لا يقرأ النقد، بينما يقرأ النقد جمهور السينما الخاص في نوادي السينما والمراكز الثقافية، كما يقرأ صناع السينما والعاملون في مجالاتها المختلفة».

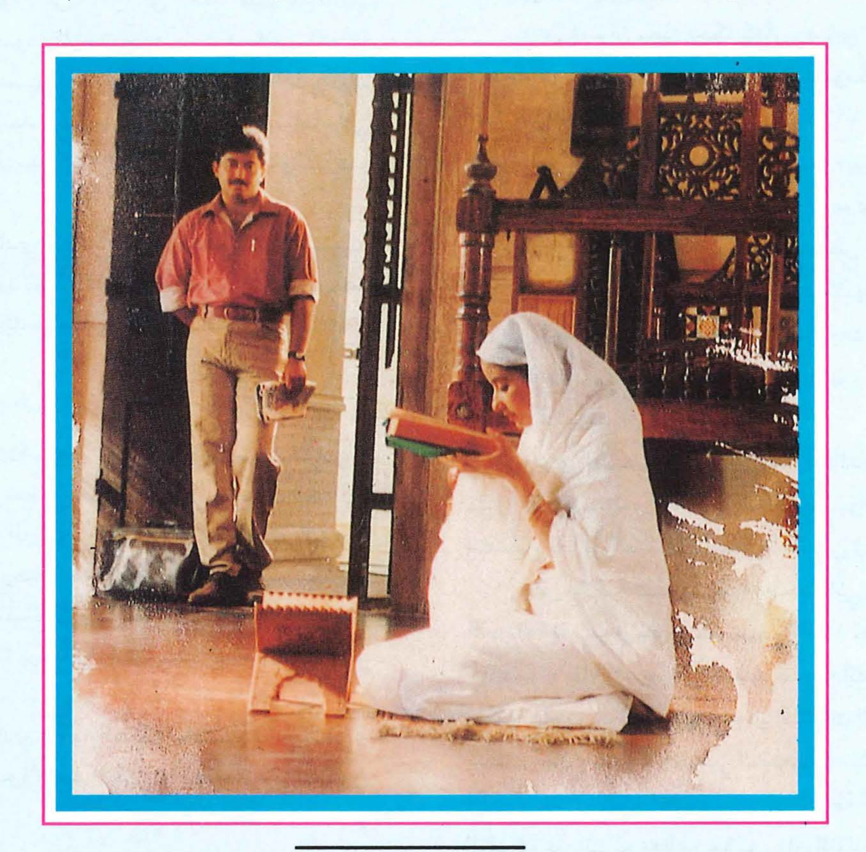
وعن علاقة النقد بالابداع السينمائي يرى كمال رمزي ان الحركة النقدية في مصر بعد حرب ١٩٦٧ ، لم تتوقف عند حدود مهاجمة الانتاج السينمائي السائد بتخلفه الفكري وبلادته الفنية ، ولكنها بشرت بسينما جديدة ، وان الكتابات النقدية في السبعينات ، شكلت غطاء وحماية لمخرجي السبعينات ، بالرغم من ان بعضهم الآن ، وبعد ان اثبتوا حضورهم على خارطة السينما ، يزعمون ان النقد السينمائي لم يعطهم حقهم ، وان النقاد المصريين ، اقل تذوقا ومعرفة باساليبهم الجمالية ، التي اكتشفها نقاد فرنسا وهولندا .

والصورة التي يعبر عنها كمال رمزي للعلاقة بين الناقد وجمهور السينما من ناحية ، وبينه وبين صناع السينما من ناحية اخرى ، صورة شديدة القتامة ، وكأن هناك دائرة محكمة الاغلاق لا مفر من الدورا ن فيها ، والصورة ليست زاهية ولكنها ايضا ليست على هذه الدرجة من القتامة واللاجدوى ؛ فهناك تأثير ايجابي للنقد على الجمهور وعلى صناع السنيما ، وان كان يتراوح حسب مدى اهتمام وسائل الاتصال بالجماهير من صحافة وتليفزيون ، كما اوضح علي ابوشادي في بحثه .

* * *

«بومباي ..» !

قليل من العنف .. كثير من الحب ..



ابراهيم فرغلي *

«أحبك .. أموت لأجلك»

هكذا همس العاشق للفتاة التي تجلس الى جواره في القارب المختص بنقل السيدات الى الجانب الآخر من البحيرة متخفيا بـرداء السيدات ومتشحا بالسواد .

ورغم ان الفتاة كانت تسمع صوت ذلك الشاب للمرة الاولى الا انها صدقته تماما كما صدقه كل من شاهد ذلك الفيلم المدهش الذي عرض لاول مرة في مارس الماضي في مدينة «بومباي» التي يحمل الفيلم اسمها وفي ١٥ دار عرض امتلأت عن آخرها، غير الحشود التي لم تستطع الدخول قبل ان ينتقل الفيلم للعرض في ١٠٠ دار عرض اخرى على امتداد شبه القارة الهندية.

ولا عجب، فالفيلم يتناول قضية شديدة الاهمية والخطورة يعاني منها المجتمع الهندي ـ اضافة الى قضايا اجتماعية واقتصادية وسياسية اخرى، كما يعاني منها كثير من سكان العالم الآن مرورا بالعالم العربي خاصة الجزائر ومصر وصولا الى البوسنة حيث المجزرة الوحشية التي تعرض لها المسلمون هناك من قبل الصرب في اطار حالة من الهوس ممثلا في العنف الذي تجتاح عدواه العالم من

★ كاتب مصري مقيم في عمان.

ادناه الى اقصاه في تكريس رحب لامتلاك الطائفة للحقيقة الواحدة المطلقة، واعتبار ان الآخر لا وجود له خارج اطار الطائفة حتى لو ادى ذلك الى قتله دون النظر الى غاية الطوائف على اختلافها وهي تحقيق الانسانية للانسان .

اذن انها المواجهة الطائفية الدموية مرة اخرى وهي هنا بين الهندوس (اكثر من ٨٠٪ من نسبة سكان الهند) والمسلمين (١٠٪) .

وقد تعرض مؤخرا المخرج الشاب «ماني راتنام» الى محاولة اغتيال حيث فجرت بعض العناصر الارهابية منزله في مدينة «مدراس» جنوب الهند باستخدام قنبلة يدوية .

وقد بدأت معاناته منذ انتهاء تصوير الفيلم لكي يحصل على تصريح الاجهزة الرقابية لعرض الفيلم حيث اعترضت اللجنة المختصة ، كما يشير تحقيق منشور بمجلة «India Today» الاسبوعية في ١٥ ابريل الماضي - واصرت على قطع ثلاث لقطات رئيسية من الفيلم، الامر الذي واجهه راتنام بحزم ولكنهم نجحوا في قطع دقيقتين من الفيلم خلال الاحداث العنيفة وخاصة التي اشارت الى تورط مسؤولين ما زالوا موجودين في الحكومة ، واخيرا نجح راتنام في الحصول على تصريح عرض الفيلم متجاوزا كثيرا من المعارضات التي اقامتها الجهات الحكومية والمؤسسات الهندوسية والاسلامية .

يحكي الفيلم قصة شاب - يقوم بالدور الممثل «ارفينج سوامى»- يعمل بمطبعة احدى الصحف الكبرى في بومباي، وفي ذات الوقت يدرس الصحافة على امل الالتحاق بهيئة تحرير الصحيفة . ويعود خلال الاجازة الى قريته في الجنوب وتصطحبه اخته لحضور حفل احدى صديقاتها المسلمات ، وهناك يرى الفتاة شاهلا بانو - تقوم بالدور «مانيشا كوليرالا» — التي يشغف بها من اللحظة الاولى وهي تشارك الفتيات الغناء في الحفل .

ويقرر الشاب اثر انشغاله المضني بالفتاة ان يرتبط بها رغم الاختلاف الذي يأخذ مستويين الاول عقائدي والثاني اجتماعي يعكسه حي المسلمين الفقير الذي تعيش فيه الفتاة، وفيه تتوالى محاولات الفتى التحدث او التعرف اليها في لقطات امتزجت بها الحان الفيلم الرائعة بتراتيل وتلاوات قرآنية - يستخدم المخرج تلاوة الشيخ عبدالباسط عبدالصمد. إلى أن يتخفى مرتديا زي الفتيات المسلمات رداء أسود طويل وبرقع ويركب معها القارب الذي يعبر بالفتيات الى السوق، وعندما تكتشف شخصيته تصرخ فيرد عليها هامسا : «أحبك .. اموت لاجلك» .. معلنا ميلاد علاقة ستواجه الكثير من العقبات لاحقا

فعندما يذهب شيكر الى اهل فتاته ليطلب ابنتهم للزواج يثور الاب ويسرع الى السيف القديم المعلق على الحائط مهددا الفتى بالقتل ومرددا : انت هندوسي ونحن مسلمون ودماؤنا لا يمكن ان تختلط . غير



ان الفتى مدفوعا بقوة حبه يمسك بالنصل الحاد ليجرح كفه قبل ان يخطف السيف من يد الرجل ويتجه صوب فتاته ليجرحها بذات السيف في ذراعها التي سيمسكها بقوة بكفه المجروحة وهو يصرخ ها هي دماؤنا قد امتزجت .. ولن يستطيع احد أن يفرقنا .

وموقف ابو الفتى بالقطع هو اكثر تشدداً لان الفتاة التي اختارها ابنه مسلمة اولا ثم لأنها ابنة بشير بائع القرميد ويختتم ثورته قائلا اذا اردت ان تتزوجها فافعل ذلك بعد موتي ولكن الفتى الذي اتخذ قرارا لا رجعة فيه يردد انني لا استطيع الانتظار حتى موعد موتك .

ويذهب «شيكر» الى بومباي مرة اخرى ثم تلحق به «شاهلا بانو» بعد ان يكتشف ابوها امر الرسائل التي تصلها من حبيبها ، وهناك يتزوجان ويبدآن حياتهما الجديدة في ذات الوقت الذي ينهي فيه شكير دراسته ويبدأ عمله كمحرر صحفي بالصحيفة .. وينجبان توأما «كمال» و«كبير» يحمل احدهما لقب جده لابيه والآخر جده لامه - الاسماء تبين الديانة وتميزها - ثم يبدأ النصف الثاني من الفيلم وهو النصف الدموي حيث يتخذ المخرج من الاحداث الدامية التي وقعت نهاية عام ١٩٩٢ وبداية عام ١٩٩٣ بين المسلمين والهندوس مرجعا للاحداث مستخدما اياها بشكل يكاد ان يكون تسجيليا حيث يضل الاخوان الصغيران طريقهما وسط احداث الاضطرابات والعنف التي تسود المدينة ويقعان في ايدي المتطرفين الذين يقررون احراقهما بعد ان يسكبوا عليهما الكيروسين، فعندما سألوهما عن ديانتهما .. اطبق عليهما الصمت .. اذ انهما لا يعرفان اجابة للسؤال المطروح فيما راحا يرددان في سذاجة وقد تملك منهما الرعب .. مسلم .. هندو .. مسلم .. هندو».

ولكن الشرطة تنقذهما في اللحظة الاخيرة ولكن يبقى السؤال .. معلقا بلا اجابة لدى الطفلين اللذين راحا يهبان من نومهما مذعورين وملاحقين بكوابيس مرعبة فيسألان والديهما السؤال نفسه هل نحن هندو ام مسلمون .. ولا يجدان اجابة ؟

ويبدأ شيكر في عمل حملة صحفية حول الموضوع يواجه كافة الاطراف الذين يحمل كل منهم مبرراته .. رغم العشرات الذين يسقطون قتلى كل يوم . غير انهم اخيرا يصمتون حينما يطلب تعليقهم بعد ان يقول لهم : «الناس تقتل بالمئات بسبب معتقداتك .. ماذا تقول ؟» .

وتشتعل «بومباي» تحترق البيوت ويموت المئات كل يوم وتعم الفوضى في احداث ١٩٩٣ الدامية واحراق المسجد الكبير . وتصل المأساة الى بيت شيكر وشاهلا عندما يلقي احد طلاب الجامعة شعلة الى المنزل الذي فشلت كل محاولات اطفاء النيران التي اتت عليه ويخرج الجميع الا ابو الفتاة ويعود ابو زوجها وامه لانقاذه فيتفجر المنزل وهم فيه بينما يضل الولدان طريقهما مرة اخرى .

وهكذا وفي لحظه يأس يتوقف شيكر امام مجموعة من المتناحرين وهو يصرخ : ماذا تفعلون .. لقد فقدت بسببكم والدي واطفالي لماذا تريدون احراق بلدكم ؟

ويصرخ عندما يسأله احدهم عن ديانته .. لا شأن لكم بما اعتقد انا هندي مثلكم جميعا ويكفيني هذا .

وتستمر قصة كفاح العاشقين بعد ان يعثرا على طفليهما اخيرا.

واذا كان البعض يعتبر هذا الفيلم تجاريا بمنطق شباك التذاكر واحتوائه على التوليفة الاساسية حب ورقص وعنف لكل الافلام التجارية الهندية السائدة، الا ان هذا الفيلم قد خرج عن هذا التصنيف من خلال التقنيات التي استخدمها المخرج في عناصر هذا الفيلم بدءا من اختيار الممثلين الى التصوير والكادرات والموسيقى وحتى العنف ليس هو ذلك الصراع الساذج بين الاشرار وبين البطل الطيب الذي يقهر الجميع بضربات الرأس والاقدام مع مؤثرات صوتية ساذجة .. اطلاقا كان العنف هنا هو حالة من الاضطرابات والعنف الذي عاشته الهند ولا يزال ماثلا في مخيلة الناس .. وما سجل الفيلم احتراقه ربما ما زالت آثار الحريق جاثمة عليه الى اللحظة في الواقع .

بالاضافة الى اداء الممثلين الذي خلا - الا قليلا - من الانفعالات والافتعالات . ولكن يظل هذا هو فيلم مانيشا - بطلة الدور النسائي - بحق . ان استخدامها الرائع لتعبيرات وجهها جعلها تبدو صادقة تماما من مشاهد العشق الى مشاعر القهر والاضطهاد الى مشهد جرحها بالسيف حين امتزج العشق بالدهشة الشديدة والخوف بالرغبة المكبوتة ثم تلك اللحظة لعينيها عندما اخبرت زوجها انها على وشك الانجاب ان التعبير الذي ارتسم على وجهها في تلك اللقطة جعلني اتذكر ما يقوله «رود ستايمبر» عن الممثل الخلاق :

«كان يتعين علي ان انظر الى جثة الشاب ثم ارفع رأسي واميل الى الوراء مطلقا صرخة مدوية وبينما الكاميرا تصور فتحت فمي لاصرخ غير انني تذكرت فجأة لوحة جيرنيكا بيكاسو المرأة ذات اللسان الحاد بالرغم من انها مجرد لوحة الا انني في حياتي لم اسمع صرخة اكثر دويا منها لذلك فقد صرخت دون ان اصدر صوتا واعتقد انها من اللحظات القليلة التي اقتربت فيها من المستوى الاعلى للتمثيل : التمثيل الشعري للحياة عند اقصى درجة للألم ».

وهذا في ظني ما استطاعت ان تصل اليه مانيشا في كثير من لقطات الفيلم .

والواقع ان راتنام قد قدم فيلما قبل هذا الفيلم مستخدما نفس الطاقم ويحمل اسم «روجا» وهو فيلمه الرابع والذي بدأ من خلاله تقديم موضوعات مهمة حيث يتناول قضية الارهاب في اقليم كشمير من خلال قصة زوجة تحاول تخطي مجموعة من العقبات والقوانين البيروقراطية للافراج عن زوجها المحتجز من قبل سلطات كشمير .

اما الموسيقى فهي بالفعل أحد أهم أبطال هذا العمل .. فقد ابتعد المؤلف والمخرج الموسيقي الشاب رحمن - ٢٧ سنة - عن الموسيقى المألوفة وقدم ٤ اغنيات بالحان عذبة وعميقة وبحيث تستطيع هذه الموسيقى وحدها التعبير عن الحالة الوجدانية وخاصة اللحن الاساسي للفيلم .

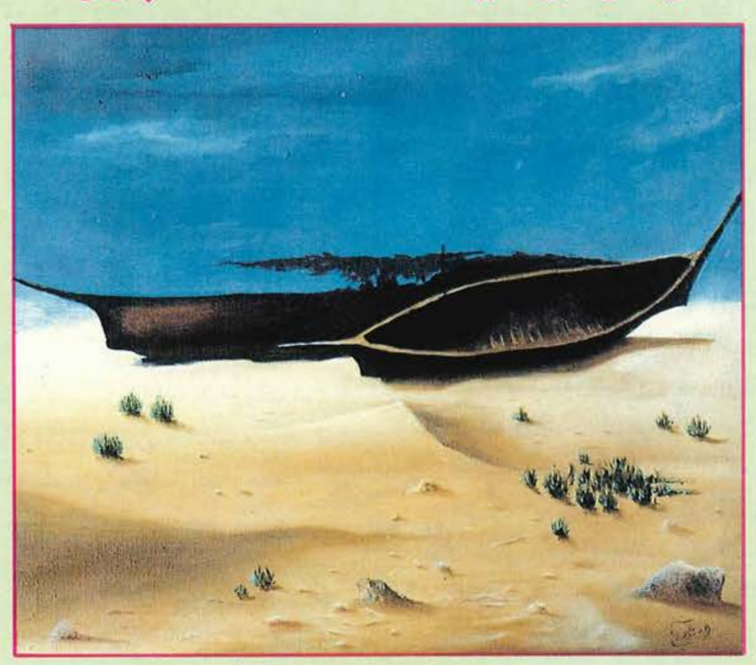
وهكذا ساهمت عناصر هذا الفيلم الشفاف متضافرة لتوصيل رسالة المخرج .. رسالة الفيلم أن الانسان يحمل جنسية بلده أولا ثم عقيدته ثانيا وان التقدم وتحقيق الانسانية الحقيقية لايمكن ان يتم بمعزل او بالادق دون حضور الحب الذي رحنا نشرخه الآن كثيرا بسوء نية احيانا وبحسن نية كثيرا .. ثم من خلال التفاهم الذي هو صنو الحب وعموده الفقري .. فهل يستطيع هذا العالم المجنون ان يفهم الرسالة ؟!

* * *

مسرح



سينوغرافيا الأمكنة المهجورة



جواد الأسدي ★

يموت النورس على المصطبة، نينا تموت في النورس الميت على المصطبة، يعلق جيخوف جاكيته على شجرة وحيدة، جسده النحيل يغرف من ماء النهر آخر ما تبقى من المويجات المسافرة في مركب مهدم، فراغ غريق، نسوة يمشطن انوثتهن أمام الرهبان الذين نسوا ذكورتهم في اسطبل الكنيسة، مساحة منتهكة تجر الأضواء من ذيلها لتحمي نفسها من عتمة عنيدة في تقاسيم العنبر المأخوذة من عنبر رقم ستة تستيقظ روح داريوشكا على صباح من السماور والشاي تنورتها في هواء راكد يشبه ركود حملتها، أكرر، ثمة مساحة مهدمة، مصباح يكسر الفراغ ليضيء وجه أندريه الطبيب في مستشفى الأمراض العقلية الذي يتبادل مع ايفان المسجون في المستشفى جدلا حول الثبات والحركة، بعد قراءة النص القصصي الجيخوفي أحسست بأهمية العري والضوء المسلط على الجسد العاري، منذ القراءة الأولى راودتني أيضا معادلة المزج بين العري والماء، ايفان متلوف داخل جسده باعتباره مكانا للاضطراب المادي، ثمة مساحتان، ثمة جسدان، جسد الممثل المسيح بآلامه وجسد المكان المطوق بالوحشية، بوابات، وأردية عتيقة، بق، نشادر، وبودرة تحتضن القطن اليومي على موزأيك من الكافور، منذ القراءة الأولى يداهمني ثعبان النستلوجيا في محاولة لترحيل المكان نحو الذاكرة المجروحة أو لجرجرة الأمكنة الأولى لتكون وقود الأمكنة الحاضرة، لم أنس مطلقا ذلك المصباح المتدلي من سقف السجن الذي وضع في لحظة مخاض قدرية من ذات مساء لزيارة خالي في سجنه رأيت أو لمست شيئين، أردية مدمية ومصباح شاهد على الدم المسفوك من قدميه المثبتتين من التدلي في السقف مع قلب الرأس للأرض والقدمين لسماء الله..

بعد عشرين عاما وبعد قراءتي لعنبر رقم (٦) أحسست أن ايفان يشبه خالي في سجنه الجسدي والمعرفي، التنوير المعرفي المتمثل في عقل ووجدان ايفان داخل امتحان الموت في فراغ مسرحي أجرد، ومصباح يقضم الوقت مثل الصراصير في الأمكنة والأزمنة المهجورة، فايز قزق الذي لعب دور الدكتور أندريه تعامل مع أندريه بانتماء مفزع، ولكي نعطي لشخصية أندريه ملمحا ثبوتيا، سكونيا، بادرنا أنا والممثل لاقتراح الرداء، جلد ثبوتي فوقه رداء خشن ثبوتي سميك، بهذا المعنى يتحول كوت أندريه الى سجنه، في

★ كاتب ومخرج مسرحي عراقي.

★★ اللوحة للفنان العماني سعود ناصر الحنيني.

صيف ملتهب وجحيمي أصر فائز على استمراره في ارتداء الكوت السميك ليعيش مع نكهة العرق المتصبب من جسده، كأنه كان يريد معاقبة نفسه وأندريه مرة واحدة، الكوت السميك والمصباح النازل من السقف وجسد ايفان الضئيل هي كل مفردات المساحة لا يمكن بأي حال أن تزدهر الرؤيا الاخراجية والعمل على الممثل بمعزل عن التصوير السينوغرافي المسبق، المكان، مفردات المكان، الزي، الضوء كل هذه العناصر مع بعضها تؤسس فنتازيا التأسيس البصري في الفراغ المسرحي.

أن العلاقة بين الممثل والفراغ تنبع من فكرة الاقتراح الروحي والمعرفي بين المخرج والممثل، المخرج يحث التمثيل لأداء عزفي، سيمفوني، في محاولة لإعادة الاعتبار للمنحوت على المسرح، الفراغ هو المشهد النحتي الذي يكونه الممثل بجسده وبدون أن يكون للمخرج والممثل فهم مشترك لشروط العمل الجسدي، على الخشبة فإن ثمة فوتوغرافية تحنيطية ستعم في روح الاخراج والتمثيل، لا يقدم المخرج والممثل اقتراحات مكانية، بصرية، أدائية مسبقة، انما تمثل الجسد واستعداده العضوي واستنفار العقل وتفتحه في التعامل مع معنى التمثيل ومفهوم الاخراج هو الذي يعطي الاضاءات لفكرة الاخراج والتمثيل في مناخ تحديثي يعطي للاشارات والمناخ والايقاع والاحساس الموسيقي التشكيلي معنى جديدا للفراغ المسرحي.

لا تنبع فكرة السينوغرافيا من ثرثرة الموبيليا، ولا من بهرجة الألوان والأضواء، حتى ولا من الأشكال الهندسية التي تشكل الفراغ تشكيلا عضويا، بناء البيت على الخشبة أو الاستعارات الواقعية بحذافيرية مقيتة، لا ربما جسد الممثل وأداؤه الحداثي للفراغ بأرقى المعاني الجمالية، الفراغ، يستدرج الضرورة الإخراجية لفهم معى السينوغرافيا، الحركة على المسرح هي روح الفراغ، بالطبع لا أقصد بالحركة التلفيقية الميكانيكية، انما التي تطلع من لحظة الخلق المتوهج لترسم معنى مستعصيا وسهلا، شكل جسد غسان مسعود وفايز قزق في مشاهدهما الثنائية بؤرة النص السينوغرافي البصري.

تماما كما في العمل على رأس المملوك جابر الذي لعبه فايز قزق أيضا في فراغه، ثمة اخراجان للمملوك جابر، الأول في دمشق حيث عمت روح المزج المكاني بنزعة تراجيكوميديه انطلاقا من المقهى باعتباره معطى موروثيا ومرة أخرى، بنزعة بصرية كما حدث مع ممثلي فرقة مسرح لا كاسولا في أسبانيا بفلانسيا، الكراسي والأراجيل شكلت العضوية البصرية داخل سياق العرض، ما زلت أشد على أهمية تعويذة الجسد كمساس شعري لروح المكان، مازالت أشدد على أهمية تعويذة الجسد كمساس شعري لروح المكان، جسد فايز قزق يشبه الى حد كبير جسد الأسباني (بيب)، كلاهما لعب المملوك جابر من خلال الحرث في معمار الجسد ومعمار المكان، في العرضين ومع الممثلين كدسنا المعنى الروحاني للأداء الداخلي في الذهاب لأقصى حالات التقمص وأكثرها تطرفا في العزف على ينابيع التأويل في اطلاق النص من أمكنته المغلقة الى الأمكنة الأكثر رحابة، يتجلى الاحساس بالمكان الجسدي من خلال مشهد الحلاقة، كرسي واحد فقط، جسد واحد فقط، وموسي حلاقة ذي لمعان حاد، طاسة كبيرة للبخار، ورقص جنوني لممثلين يدورون حول سقوط شعر المملوك الذي اعتبره في أحيان سقوط رأس المملوك الوزير العلقمي يكتب على رأس المملوك بعد قشط الشعر، الكتابة على الرأس تأخذ عدة معان لتؤدي الى أكثر من تأويل: فراغ المسرح برمته مقابل الرأس، الرأس وفراغ المسرح في لحظة التحامية انفجارية، العمل على إعطاء الرأس قيمة مطلقة، في الفراغ هو بمثابة نحت مكاني يشكل رأس المملوك معه أبجدية سينوغرافية قلقة، على المملوك أن يطير الى بلاد العجم، إذن علينا أن نحلق ونسافر مجازيا، فراغيا، لهذا فان السجادة الكبيرة التي حولناها الى طائر كبير كان حلا سينوغرافيا منح الممثل سفرا، طيرانا، نشوة، فتحا جسديا، أربعة ممثلين يقذفون المملوك جابر الذي تربع وسط الجادر الى تفوق، بعد مرور عشر سنوات على اخراج المملوك في دمشق وعندما أخرجته في أسبانيا لم ألجأ الى الحل نفسه، انما استغنيت عن فكرة الجادر لأركز على التحليق الجسدي في داخل الجسد، الممثل ثابت في المكان لكن أداءه كان طيرانيا، احساسه علويا، حلان يكملان بعضهما، الأول جسدي شعوري والثاني شعوري جسدي.

نستولجيا العربات

على خشبة مسرح مهجور تموت البروجوكتورات، ويتبدد على متن المطحنة الكبرى التي نسميها زمن الفقدان، تقفل المسرحية بواباتها، يخرج الجمهور، ليبقى الممثلون عرايا أمام مرايا الوقت والمكان، في ذلك اليوم المدلهم عندما قضمت الطائرات ضريح الحسين، حريق الخيام وصل حتى حدقات العين، كنا أنا وثلاثة ممثلين نعيد تكوين ماكبث، طاولة أنيسة تستدرج الساحرات مقصلة نشطة تذبح الحرية ساعة الصلاة البتول، وملاك الاسطبل والمواخير يرمم جسده المغدور ويدربه على حمل الصليب المثلوم، كم من الوقت تحتاج أيها البهلول الشكسبيري كي ترتب آيات القتل؟ أيها الوغد أما شبعت من طواحين المذابح؟ أي شبق يحرك نصوصك المعدنية؟ قل لي أما من نهاية لكرنفلات انتهاك الروح؟ دائما وخلال التمارين كنا نحاول اطلاق العنان للبهلول الذي أدمن على فقدان رأسه، كلما ضربت المقصلة رأس البهلول يعيد البهلول رأسه الى جسده مرة أخرى، تكرر المقصلة بتر رأس البهلول في دوامة من الاحتضار اللانهائي واعادة وصل الرأس من جديد حتى يتحول الى ساحرة فريدة في اشعاع جنونها، الطاولة كانت معنا ساعة بساعة، يدرب الممثلون أجسادهم وأرواحهم على الولاء لها،

كأنما تلك الطاولة تريد أن تتآنس مع أرواحنا، أو تتبادل الحسرات، المذياع يعوي خلال فترات استراحاتنا لينبئنا من جديد عن غارات أخرى على بغداد الروح، أحد الممثلين ضرب رأسه بالطاولة، الآخر دفعها الى الحائط الثالث جرها بعد أن صار حصانها، تنمو العلاقة بين الممثل وأغراض البروفات بعضوية لا مثيل لها، أصلا لم تكن الطاولة ضرورية لنا خلال تدريباتنا الأولى بالمصادفة تعرفت علينا ثم مثل مصل يقدم قداسه الجليل قدمت الطاولة جسدها إلينا.

في ذلك الليل وفي أحد ممرات المسرح كانت الطاولة تتثاءب كأنها تنتظر من يبث في روحها الجمر، حثثت الممثلين بشكل تلقائي ومن خلال لحظات الارتجال لملامسة حوافها البهلول محتسب عارف رمقها بمودة، مال عليها، ومثل حصان هرم جرها، وضعت على رأسه شرشفا برتقاليا، طلينا وجهه بالطحين حول احدى يديه الى ذيل ثم دفع جسده الى الأمام وجر العربة، في أول محاولة لكسر الثبات المكاني تحرك زمن التمثيل من خلال بهلول يريد ان يرجم الزمان بشتائمه، ولأجل خلسة خاصة ومن أجل حفلة تنكرية مع امرأة ارتدت قفازات الساحرة اجتمع البهلول وساحره ماكبث في ليل شتوي ممطر، النبيذ على الطاولة، شمعدانان على حوافها، كأنما استأنست الطاولة بالاقتراح الجديد كي تبدد عزلتها الأبدية، عيد الطاولة يزهو حين ينبش الممثل جسدها النائم، عندما تنتهي البروفات أو في لحظات الاستراحة تحتوينا الطاولة أيضا، الشاي على الطاولة، عرق الأجساد، الدخان، النوم أو الاسترخاء، الضحك، اللعب، المودات، وأسرار الشبق الوجدانية لم تنفر الطاولة من فرحنا ولا من دموعنا، كانت تحتضن جنوننا وترتب أعضاءنا، في أحيان كثيرة تنقلب على ظهرها، قوائمها الى السماء وظهرها على الأرض، أهي رحم، قبة، سفينة، امرأة تطلق مفاتيح الشبق الأنثوي أم ذكورة مجنحة تعانق نون النسوة.. بعد تراكم البروفات صارت الطاولة بمثابة ممثل له قلب، عينان، ساقان، وروح تهفو، كلما يأتي الممثلون الى البروفة مبكرين تكون الطاولة قد سبقتهم، عندما يغادر الممثلون الخشبة الى بيوتهم تبقى الطاولة مثل حارس في كنيسة بلا قداس، أصبحت الطاولة في مسرحية ماكبث ضرورة نصية أدائية، انها تشكل المساحة برمتها، لم نر بأي حال من الأحوال أن نعطي لأي شيء قيمة توازيها سوى التمثيل، الممثل الذي امتزج نصه مع نصها، يتسلل ماكبث في الليل وحيدا، يخلع ملابسه، يتعرى ثم يمدد جسده على الطاولة،كل مؤامرات ماكبث، كل دمويته، كل ضعفه ولحظاته الإنسانية، كل شبقه يبدو عاريا أمام السيدة الطاولة.

في يوم من الأيام وبينما كان ماكبث يخطط لحرق بابل سقطت ساق الطاولة فعرضت جسد ماكبث الى الارتطام بالأرض !! تعاقب الطاولة جسد الطاغية!! كأنها في تلك البروفة أرادت أن تمرغه في الوحل صارت الطاولة مهندسة المكان، بيني وبينها تواطؤ خفي،كأنها تؤسس معي تحت المكان، عليها وبها حولها ومعها كنت رسم أجساد الممثلين، في حضرتها نسلط البروجوكتورات على الأردية، ضوء على جسد عار وخلسة خاصة، عتمة ونوم حبيس، مؤامرات، مطحنة ودماء ومظاهرات احتجاج ضد القهر، كل هذا هو مشهد اللحظة السينوغرافية التي تنوي الابحار في المغرب، اعادة كتابة الجسد، الجسد كلام سراني مكسور على ألفة أو مفتوح على يقظة، الجسد في زحمة مطحنة الطاولة وقرقعتها عاصفة هوجاء توقظ الخليقة على هول السفر، الطاولات في أحيان كثيرة عربات تجرها خيول الى منامات ومنافي الهجران، نحن نبني سينوغرافيا الأمكنة المهجورة، ليس لنا أمكنة مجبولة بالحنين ما من دفء رباني يحميها ولا سورة تقرأ في حضرتها، ولكي نرمم تصدع أرواحنا المكانية المستحيلة فاننا نبتكر أقاويل زمانية تحمي الأمكنة من التفكك لهذا فان العمل على زخارف النستولوجيا يعطي لعناصر العمل المسرحي دفئا، حنوا،تذكاراً يصبح الشغف بالعباءة مثلا مركبا لأن العباءة عند رجل خلعه القدر عن فرات روحه تعطيه مساحة من الرؤيا، العباءة إذن هي بيت بمعنى من المعاني، فردوس بمعنى آخر، نطوي العباءات على أجسادنا ليس لأننا نخشى الموت على الأرصفة ولا لأننا لا نعرف لأية مقبرة سيجرون أرواحنا، بل أيضا لأن العباءة خبز التنور الصباحي، رائحة العجين للأرغفة الساخنة، العباءات قاموس الذكرى، أعمدة الضوء للنفوس التي غادرتها المؤانسات المسائية في العباءة نشيد القبب، التكيات، من العباءات تطلع دجلة الخير، الجولة، السفر في اللجج الأزقة والدهاليز والتلاوات، استدعي العباءة في ماكبث لتكون بمواجهة المقصلة، العباءة والمقصلة أرجوحتان، احداهما تقضمنا وأخرى ترفعنا الى حلم المنام البعيد، العباءة والعربة قنديلان أبديان يتحريان في حضرة الضوء.

في طريقنا لعرض ماكبث في المغرب حملنا العربة معنا وحملتنا، سافرت معنا سوية مع الاكسسوارات الأخرى، أسسنا علاقة متينة معها، ها نحن جميعا في طائرة واحدة، عندما وصلنا مطار المغرب لم تنزل معنا العربة، أحسسنا بالهول، نادرة عمران ومحتسب عارف وهشام حمادة أحسوا بالرعب، أين الطاولة، اضطراب عنيف وأسئلة وخوف!! يبدو أن العربة بقيت في مطار تونس، عندما بدلنا الطائرة الى المغرب، نسي العمال عربتنا! لم نفلح على استقدامها، غدا سيكون عرض مسرحيتنا، جن جنون محتسب قالت نادرة كيف سنتمكن من التمثيل، صرخ هشام بألم، لن نعرض بدون العربة، لأننا فقدنا ركنا أساسيا من أركان العرض، فراغ وصمت وحسرة كبيرة، حاولنا التأقلم مع عربة من عربات المستشفيات، التي جلبوها لنا، لكننا لم نتمكن لقد تعثر العرض فعلا، تلكأ أداء الممثلين بشكل حقيقي وفعلي، لم نلتذ ولم نستمتع مطلقا مع عرض فقد حميميته في حضرة قطعة خشب تحولت بالنسبة لنا الى ما يشبه الآدمي.

من المفارقات المضحكة المبكية وخلال عودتنا الى عمان عبر

تونس شاهدنا العربة نفسها مرمية في قاعة الترانزيت، صرخ الممثلون وركضوا باتجاهها، جرجرناها أو جرجرتنا مرة أخرى الى حيث بدأنا.

لم تبد الطاولة على عاداتها

انكسر ظهرها، ماتت أذرعها

أما جسدها المذهب فقد تاه في الغفلة المديدة

خراب النستولوجيا

أيها الطائر الذي يسكن على حافة شبابيك ابنة الجلبي يا طائر الفلوات المحصن بالأناشيد الصباحية، يكفيك خفقانا قرب ضريح الفرس، أوما تدري أن فرس الأمكنة المستحيلة يفر هذه الأيام الى المقابر حيث يرتدي قبة الوحشة والذب يسكب الرمال على عينيه ويغطي جبهته بالرماد، فرس مات فارسه، فارس غمد سيفه في طواحين الوقت ثم استسلم لعبث الانتظار.

تسحبني الأمكنة كما تسحب العربات دوي القطار أو كما الخيول التي تخب خبا بحثا عن موطيء قدم للحوذي التائه في النوم، حملت الفضة على رأس المتبنى بين قميصي ورفيف القلب، أبوحيان التوحيدي والغربة الغريبة، ثم قررت الولاء للمحطات لماذا تموت ذوبانا بالأمكنة الأولى، النبع الأول، أول جمر يستيقظ على تنور الأرغفة، الثيلات والعلاكات الأولى، أول فرات يغسل الجسد والقيظ، أول صباحات للسيوف والنقر والدفوف، أول دخان، يطلع من بين السكك' ناح على الأمكنة الأولى لأنها تهجي روحي، نقوش زمنية على أمكنة توع صبواتها ثم تؤول الى ماض يجر حاضره الى العدم.

كل مدينة كربلاء العذاب نامت في حضن أبي، لم يكن كاظم ابن سمية ابن حمادى الأسدي سوى قناص أمكنة، يستهويه العري في دجلة الخير والضرب بالسيف على رأسه ساعة حرق الخيام، تجمع السبايا ثم يشدها الى ظهره، ومثل حمال أبدى للآلام يكظ على ضيمه بأسنانه ثم يسحب الخيول وعاشوراء برمته نحو كوفة الله أو نجف المقابر، صغيرا كنت، يجرني الى الحمام الشعبي جرا، يحك جسدي بالحجر الأسود حكا، ثم يسرق من قدمي حذاء الطفولة ويلبسني الدشداشة يضع السيف بطول قامتي ثم يدفعني الى الأرصفة حيث يدوزن أهل كربلاء أرواحهم ليوم السبي العظيم، مثل طفل يتيه في قبة من الخرز أهرول في الشوارع، بين الجوامع والمآذن، على حافة جنون الضاربين بالزناجيل على ظهورهم، ومع الوالد والمدمين على الأحصنة، وحيدا كنت يتلمسني أبي في ليلة عرس القاسم، جرتني العرافة من ذيل قلبي الى التكية كي أحدث المرايا عن مرارتي، ربي أما من حد لخراب المدن في روحي، ربي أما من مخلص يدس سيفه في جبتي ساعة الصلاة ثم يوصله الى رمانة قلبي.

في ذلك المساء الجحيمي رأيت أبي يصلي قرب نخلة مال قلبها نحو قلبه، ما الذي يبكي أبي حين يركع على الأرض، لماذا يستمر الركوع طويلا، أثمة سر بين نحيب أبي وسكوت الأرض المديد؟! عندما نما عود روحي وكبرت السنين في جيبي أدركت أن أبي لم يكن يركع على الأرض ليصلي فقط انما كان يهمس في أذن الأرض عن خراب روحه! هذه الأمكنة الأرضية المرجومة المشيدة على المآسي، انما هي الطفولة البكر لأحلامنا القادمة!! طفولة الأمكنة تشبه أعياد طفولتنا، النخلة المنتصبة في روح البيت، تنور البيت، جمر الصباح الطفولي، أرغفة الغبشة الحنينة، الباب المهزوز صرير الباب، صرة المساء، المرأة النائمة على الجدار، المشط المكسور، المخدة الغافية، اللحاف الرصين، السلالم التي تؤدي الى العلالي، صبايا الصيف، غزل البنات، المؤذن الذي يوقظ رمضان في الليالي، على الأرصفة بائعات الكراث، القيمر والقمر، نسوة يتنزهن في الأسواق، عباءات تنفرج عن أجساد مدهونة بالحناء، خلاخيل عروس، يشماغ عريس، صراخ في حفلة من الأصوات التي ترن في الشارع، أخ من ذلك الشارع المفتقد، المفقود الذي لم يعد في متناول اليد، الشارع المستحيل، البيت المستحيل، الجنة المستحيلة.

بوابات الاغتصاب

كنت وما زلت أحاول أن أدوزن روحي وأرتب بيتها من أجل تأقلم قسري مع الأمكنة في حضرة المدن التي دفعتنا إليها جرثومة المنفى، ان البيت الوحيد الذي أحس بالانتماء إليه هو بيت البروفة، حيث تتحول خشبة المسرح الى وطن صغير أكتب عليه توجساتي، أفتح له بواباتي، انثر غباره على رأسه، انه بيت المؤانسة الفعلي حيث تصير الغربة فعلا والزمن معنى،بهذا المعنى أحث جسدي برمته للنوم والصلاة والتبتل في حضرة المسرحة اليروقة، يشاطرني عدد من القديسين، هذه الصلاة، سعدالله ونوس، فايز قزق، غسان مسعود دلع الرحبي.

مثل مدمن أبدي على حفلات التراتيل في جمعة الجموع أو الأحاد الميتة أشد ممثلي «الاغتصاب» الى شقة صغيرة في دمشق للبدء بالتمارين على الاغتصاب، عندما نذهب الى البروفات كي نلتم الى طاولة صغيرة نفكك عليها بيت النص انما نحاول أن نفتح الباب على أولى تحجيات الاحساس بالسينوغرافيا عندما أفرغ من قراءة النص الذي أرشحه لعملي من خلال انتمائي الفكري والوجداني تلح عليه فكرة المكان يحتل المسرحية أبطال يهود على أرض فلسطينية أو بمعنى ثان يلوي اليهود عنق الأمكنة الفلسطينية ويقسرونها بعنف على ذاكرتهم غير المتجزرة في المكان نفسه، فان قلقا مريبا راودني فيما يخص الاحساس بالمكان، كأنما لهذه الأحداث التي تعصف بالشخصيات ما يشدها الى مكانها المخترع، الملفق في رؤوسهم، أو ميل الى بوابات الأوكورديون التي انتصبت أمامنا، انها بوابات تشكل مع المبنى نفسه علاقة قديمة، لهذا فإن أي تواطؤ أو أية إشارة فيما يخص تأويلها كانت غائبة عن العين،

انما كان يربكني الاحساس بوطأة عالم اليهود، راحيل، اسحق، مائير، جدعون، ديفيد، كمخرج فإن ذاكرتي موجهة ضد ذاكرتهم المكانية، الشخصيات تتحرك في النص وكأنها تخوض في امكنتها الأبدية، واحساسي كمخرج ينقض احساس أبطال النص واحساسي بالولاء لفلسطين جعلني في حيرة مكانية خطيرة، ليس من عرض مسرحي بدون احساس بالمكان، المكان بالنسبة للمخرج ليس مجرد معطى سينوغرافي انما هو محصلة لخلق بصري، بدون أن يحل المخرج بعد قراءته للنص علاقته بالمساحة المقترحة فان خللا جسيما ستنعكس آثاره على العلاقة مع الممثلين، الاخراج والتمثيل بنائية بصرية تخيلية مبتكرة تضع النص في حالة خلق حركي، الحركة وليدة النص المكاني المتمحور حول زمن أو مجموعة أزمنة، مركبة تخلط الماضي بالحاضر مع المستقبل أو حاضرية فقط، الحركة النابعة من الفعل الداخلي للممثل لن تزهر أو تنمو الا مع الانتماء العميق للمكان، الا اذا كان التشرذم المكاني سياقاً فلسفيا يشكل روح النص.

ماكنة مكانية تحاول أن تؤسس لنفسها معاني ميكانيكية من خلال تلفيق نفسي تاريخي فلسفي لمصادرة المكان، هذه فكرة الاغتصاب في مطحنة التضاد بين الفلسطيني (الأصيل) واليهودي (التلفيقي) اذن لا يمكنني بأي حال من الأحوال الانطلاق من الثبات في المكان، الارتجاج في المكان لابد أن يشكل جوهر النص، قصدي جوهر الشخصيات اليهودية خلال البروفات وبامتزاج وتلاقح عملي مع غازي قهوجي السينوغرافي اللبناني تفتحت آفاق العمل على خيار بوابات الأوكورديون التي تعطي المكان تفسيرا مهزوزا يتناسب مع أرواح الشخصيات اليهودية، أربع بوابات من الأوكورديون كلما فتحت يهتز الاحساس بالمكان، كأن اليهود معلقون من أقدامهم في أرض تقلقهم بارتجاجاتها ، البوابات لا ترتبط بالأرض، غير ثابتة، وهي لا سماء لها أيضا، اذن هي طارئة، مؤقتة قابلة للسقوط، أو الانكسار، بهذا المعنى تم تحريك الأفعال المسرحية التي تأسست على تحويل فتح الأبواب الى قصدية ودلالة ، كأنما أصبحت البوابات في مشاكسة دائمة مع احساس الشخصيات اليهودية بثبات وجودها المكاني الزماني.

تحررت العلاقة مع الممثل بعد حل معضلة الفراغ، ازهرت البروفات عدداً هائلاً من الأفعال النفسية والجسدية في مساوقة خشنة وقاسية مع التمثيل المسرحي، علينا اذن أن نحمل تلك البوابات من الأكورديون الى بيروت حيث افتتاح المسرحية الفعلي بالنسبة لي.

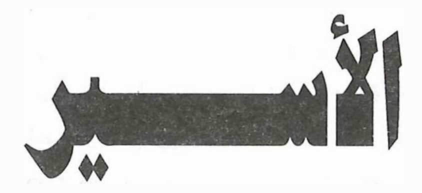
جرجرنا التاكسي الى فندق مهجور، انزلنا الديكور الذي احتار بنا واحترنا به، لوهلة صغيرة أحسست ان لديكور «الاغتصاب» قلباً وعيناً وآذاناً وفماً، عندما عرضنا المسرحية في القاهرة سافر الديكور معنا، في عمان كان شاهدا علينا، برفق أيها السيد قلت لعمال الفندق، بعد برهة تمدد ديكور الاغتصاب على أرض موزاييك وبرد منعش طالما اعطيناه فرصة للتثاؤب والنوم بعد رحلة شاقة، ليس في الفندق ما يدل على وجود انسان باستثناء الرجل الأعمى الذي يتنزه بين الدهاليز يحمل بيده اليسرى كومة مفاتيح عمياء.

غدا العرض، أطفئت الأضواء تسلل الممثلون الى صالة المسرح عبر لسان خشبي طويل يربط الصالة بالعرض مكانيا وزمانيا ودلاليا، وقع أقدام اليهود ترن، الجمهور تحتهم، أردنا أن نكرس مفهوم الغزو في تبادل العلاقة، غاز ومغزو، سالب ومسلوب، اللسان يربط الخارج بالداخل، اللسان الخشبي واسطة العبور على المكان والإنسان واللسان منشار يخرق البيت الشارع والأرواح، ثمة اضطراب في الأمكنة تخلخل في الأبواب الجانبية والباب الرئيسي يؤدي الى تخلخل في بنية النفس اليهودية أو بالعكس، أبواب البيت اليهودي تصطفق، انها أبواب مرتجة سرعان ما تؤدي الى عمق قسري يلغيها من الناحية التكوينية عندما يفتح باب الأكورديون الكبير تتهشم جغرافية المكان، حدود لاغية ليس لها حضور فاعل. الاهتزاز في الأبواب والأرواح في اتصال دائم وتصاعد عمودي، يؤدي الى حطام مزدوج، الأمكنة والأرواح تتوقد شيئا فشيئا وصورة المكان تنازع وتقاتل كي تعود الى جوهر وجودها الأصلي.

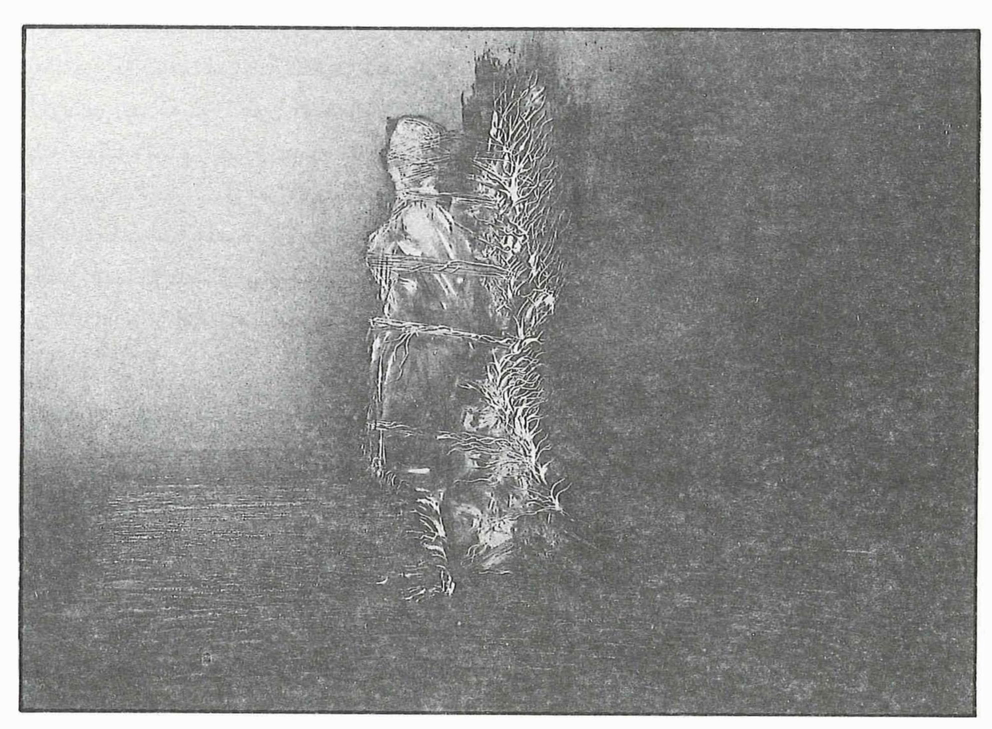
في هذه اللحظة الجحيمية هل ثمة ممر للتنوير في دهليز اليهود القائم على الشبهات، شبهات تؤدي الى تآكل النفس والمكان باعتباره نفسا ثانية.

منذ خمسة عشر عاما وانا أحاول عبر عملي مع المسرح الفلسطيني ان أفكك بيت النص والمكان لألغي أعمدة التمثيل الميت، ليس هناك أي تمجيد للثبات، لا في النص ولا في العرض، ولا أية ركيزة للرنين اللفظي الخطابي ولا أي توق لابتزاز الجسد، التمايل المركب في الفراغ المسرحي كان وما يزال غاية جوهرية في تشكيل التمثيل والفراغ، الجسد عمود المساحة ، الجسد ضوؤها وروحها الجسد حياة، بالجسد نكتب مالا تستطيع الكلمة أن تكتبه، في عتمة الجسد يسكن طائر التقمص أيضا تسكن الآلام الكبرى، في الجسد تتأصل الروح، ثمة ثعبان يسكن ملكوت الجسد، لهذا الجسد خمر الأجنحة المرفوفة، في الجسد شجرة للعيون، على سطح الجسد تنام الحشائش والمراكب والمواويل والمزيد من الخيام والأرغفة والعطش، على المسرح اطلق مدفع الجسد للعويل، في جسد الممثل تزدهر الخيول والقبائل، الطوفان والفيضانات أيضا تخبيء نفسها بين ثنيات الجسد في كل عضو من أعضاء الجسد تختبيء عناوين الجسد الآخر، الجسد احتمال لم تفتح أبوابه، محطة مشرعة ليوم قيامة فتي، هذه هي ترتيلة الجسد في مناخ من السينوغرافيا المذهبة.

* * *



الأسير



حسن رشيد*

غرفة معيشة.. متوسطة المستوى.. الأرضية عبارة عن سجاد قديم وفي الركن سرير.. وفي وسط الغرفة صينية فوقها عدد من دلال القهوة العربية الخليجية والشاي.. جهاز راديو كبير الحجم، تليفزيون صغير.. وعلى الجدران بعض المرايا. وأيضا عدد من المراويس وسيف قديم.. وبندقية،، وعلى العّلاقة بعض الملابس الخليجية.. والعقال والغترة.. وصورة شخصية لمبارك في شبابه بالبشت.

مبارك .. رجل في العقد السادس أو السابع من العمر.. مازال حتى هذه اللحظة يحتفظ بجزء بسيط من قوته.. أسمر اللون وهو بعد زواج أولاده.. ووفاة زوجته يعيش بمفرده في منزله.. ولكن المشهد في غرفة المعيشة.. لا أثر للتغير في حياته.. فما زال يستند على المساند.. وذاتيا يعمل في المنزل.. يطبخ.. ويشتري لوازمه، نحس بانقطاعه عن الكون وعالمه فقط منزله.. وغرفة المعيشة.

الإضاءة : على الركن الذي يجلس فيه مبارك.. ويصب لنفسه فنجانا من القهوة.. يغمغم بكلمات لا معنى لها.. يتحرك نحو الباب اعتقادا منه بأن أحدا قد طرق الباب.. وعندما لا يجد أحدا.. يسترسل في مخاطبة الذات.

ها قد عدت مرة أخرى للأسر.. من أنا؟ من أكون؟ ما قيمة الحياة؟ ! هل أنا بدأت بالحياة رحلتي.. أم أن الحياة بدأت رحلتها بي.. لا فرق.. في النهاية لا شيء.. أسير الوحشة والوحدة.. (يتحرك نحو صورته المعلقة على الجدران) ماذا لو لم أحضر الى هنا (يضحك) ما هو مكتوب على الإنسان لابد أن يراه.. لكن ماذا لو لم أحضر الى هنا.. كنت الآن بلا شك مع الأهل «باستغراب» أي أهل.. أنا لا أتذكر أي شيء.. لا أتذكر أي شيء لا أتذكر سوى أبي ..ذلك المحارب الأفريقي

★ كاتب قطري.

★ اللوحة للفنان العماني حسين عبيد.

الشجاع .. أبي.. أبي.. فعلا أبي مـاذا كان يفعل؟ سؤال محير.. أليس كذلك.. ولكن طوال هذه السنين لماذا لم ألق على ذاتي هذا السـؤال؟ أعتقد أن والـدي كـان طبـاخا مـاهـرا.. لا .. لم يكن طبـاخا .. كـان يقطع..يقطع مـاذا؟ لا شيء .. هل حقيقة فقـدت ذاكـرتي؟ ولكن أمي!.. أمي.. لا أتـذكـر.. لماذ لا أتـذكـر حتى مـلامحها.. آه.. كـانت إمـرأة رائعة الحسن.. وأخي.. مـا اسم أخي؟ آه تذكرت..كانت أمي تقول له.. يا تومي .. ما معنى كلمة تومي؟ كلمة مثل مئات الكلمات.. بـدون معنى.. وأختي الرائعة الصغيرة ما اسمها؟ أوف لهذه الذاكرة . لقد انسلخ من ذاكرتي حتى اسم أختي.. ولكن ايـن هم الآن؟ لعلهم مـاتـوا.. أوه.. مـا هذا .. ماذا؟ مـاتوا..؟ لا.. لعلهم أحياء.. ولكن لماذا الآن.. لماذا في هذه اللحظـة بالـذات.. لماذا الآن فقط أطرح على نفسي مثـل هذا السؤال.. أتـذكر جيدا أتذكـر ماذا؟ أوف.. فلا أتـذكر أي شيء.. اللعنـة على هذه الـذاكرة.. آه .. تـذكرت.. متى كنت معهم آخـر مـرة.. «يضحك» أي..عمـر طـويـل سنـوات وسنـوات تمتـد وتمتد..آه.. أتـذكر جيـدا.. في العيد الكبير وضعت الطـاقية على رأسي.. ولبست ثيـابا جديـدة.. ذهبت مع أبي الى السـاحـة.. آه السـاحة.. بـالقرب من الشـاطـيء .. يا الله «مـوسيقى افريقيـة وصـوت طبول، وغنـاء طنبوره ـــ يحاول أن يقلـد الرقصـات الافريقية.. يلف ويدور لا تسعفه قدماه على الأداء.. يستند على المسند ويمـد رجليه.. لحظة صمت والموسيقى متـواصلة لفترة قصيرة.

آه .. ما أجمل البلدة في يوم العيد.. نعم صليت مع أبي.. في الجامع أتذكر جيـدا.. (صمت) ثم ماذا؟ لا شيء.. لم أكن أعرف الصـلاة ولكن مـع هـذا صليت .. بعـد الصـلاة .. أتـذكـر .. الحمدلله.. الحمدلله.. ما زلت أتذكر.. الحمد والشكر لله.. مازلت أتذكر.. جلسنـا مع أبي وأمي وأخي تومي.. وأختي.. وأختي .. أختي! حقا ما اسمها؟ لا يهم الآن.. ولكـن ماذا أكلنا.. آه.. أكلنا العصيـدة.. أخي كـان أكبر مني كـان يشبهني .. «يقف مـرة أخرى ويذهب الى الصورة المعلقة ويتأمل الصورة..» كان مثلي .. لا .. كـان أطـول .. أخي كـان أكبر مني لا.. كـان أكبر مني .. كنت أطلق عليـه. تومي الشريـر لأنه ضربني مـرة.. ألا لعنة الله على الشيطـان.. إذن ما اسم أختي؟ ولكن لماذا أختي؟ مـا اسم أبي..؟ مـا اسم أمي؟ أوه.. لا أعرف لا أعـرف.. حقا لا أعـرف.. (صمت) في السنوات أي سنـوات ما عـددها..أيضـا لا أعرف.. كنت أمني النفس أن أذهب.. لكن كيف؟ وأين أذهب؟ ولمن؟ أنـا لا أعرف حتى الآن اسم قريتنا.. لا أعـرف أحدا هناك.. أنا جزء من هنا.. تـاريخي.. حياتي.. حتى ممـاتي.. ولكن هل أموت في هـذه الغرفـة دون أن يحس بي أولادي.. آه.. أولادي.. أولادي.. أين هم الآن؟ لا أعرف.. منـذ مات عمي بـو ناصر.. فـلأقرأ على روحـه الفاتحة «يقـرأ الفاتحة» مت أنـا.. كـان عمي بو نـاصر سندي في الحيـاة لم أحس معـه طوال حيـاتي.. بعلاقـة السيد والمسـود.. كنت جـزءا منـه.. كنت مخزن أسراره.. حتى في لحظة الموت كنت معه.. بمـوته انتهيت.. أنا لم أمت.. ولكني في الحقيقة ميت. أنـا ميت.. هذه حقيقة.. لماذا أبـالغ.. كان عمي بو ناصر عليه رحمة الله.. رجلا شهما.. آه.. «يضحك» زوجني في كاليكوت «مدينة هنـدية» أحضرتها معي.. شاهيناز.. غيرت اسمها الى أمينة.. لكن شاهينـاز ذات جرس موسيقي خاص.. وسميتهـا أمينة .. لأنها كـانت أمينة على حيـاتي شاهينـاز.. (صمت) شـاهينـاز كم كانـت رائعة.. أوه.. كم كـانت امـرأة رائعة «يبكي.. ويمسح الدمـوع» هل أنا مجنون.. لماذا أتحدث كثيرا.. أتحدث مع من؟ لا يهم.. عن مـاذا كنت أتحدث.. أوف لهذه الذاكـرة.. آه.. كنت أتحدث عن حبيبة القلب شـاهيناز .. شـاهينـاز الـرائعـة التـي لم تشتك أبـدا.. كيف صبرت معي سنـوات وسنوات.. رزقنـا الله بـالأولاد.. تف «يبصق» الأولاد الكلاب .. لكن شاهينـاز.. عاشت معي أصعب اللحظات.. من؟ «ينصت الى الباب» أعرف لا أحد.. ولماذا انتظر.. لم يعرف أحد شـاهيناز كما عـرفتها.. نعم .. نعم .. أحببتهـا.. كانت سيـدة معطـاء رائعة.. رائعـة في كل شيء «يمسح مـرة أخرى بغترتـه دمعـة انحدرت من عينيـه» ولكن لماذا..تـركتني؟ هذا سـؤال سخيف.. أليس كذلك! الله استرد أمانته.. يـارب.. يا كريم .. يا معبود.. يا رب .. يا كريم.. يا معبود.. يا رب استغفرك من شر الوسـواس الخنـاس «صمت» ولكن ماذا كان يحدث لـو لم أعد في تلك الليلـة الى السفينـة «في كـاليكـوت» أوه.. أي أفكـار شيطـانية.. كـان عمي بو نـاصر يحبني.. كان يـرقص طربـا لغنائي «يـؤدي بحركـة إيمائية.. أثنـاء غنائه بصـوت خافت بعض الأصـوات الخليجيـة» كـان عمي بـو نـاصر يضحك بسرور.. كـان يضحك «يضحك مبارك» (صمت) .. «يـرتفع صوت مبارك بـالغناء تدريجيا يغني صوت قـريب الفرج.. يا دافع الهم.. » (صمت) حتى هـذه اللحظـة لا أدري حقـا لا أدري.. لماذا جئت الى هنا.. كيف جئت .. لا .. لا.. الآن تذكرت.. إيه.. تلك الأيام الحزينة.. كنت طفـلا.. كل ما أتذكره أن سفينة كبيرة.. رست في الميناء .. كـانت محملة بالتمـور.. هلل الناس وسعـدوا بمجيء السفن وخـاصـة هـذه السفينـة الكبيرة. لا أتـذكـر الآن عـدد هـذه السفن.. كـانت هـذه السفن كما أعي تحضر التمور مـن البصرة.. آه.. من لم يشاهـد بصرة.. يموت حسرة (صمت) تأتي محملة بالتمور.. وتأخذ من عندنـا.. ماذا كـانت تأخذ؟ لا شيء آه أعتقـد شيء غير ذي قيمـة.. حطب من الغابـة آه.. كان أبي حطابا.. الآن عـرفت سر علاقته بنـواخذة البحـر كـان عمي.. مـا اسمـه.. نسيت حتى اسم عمي.! عمي كان اسمه.. آه .. (مدي) كـان عمي رجلا ضخما.. كان والدي يخشـاه .. كما كنت أخشى أخي تـومي.. لم يكن والدي يخافه بل كل الـرجـال.. لكن عمي بو نـاصر.. الله يـرحمه .. شخص آخر كان يحبني.. (يضحك) أول مرة شاهدت عمي بو ناصر..

عندما حضر إلينا.. ثم ذهب والدي معه الى السفينة ومعهم عمي (مدي) كان عمي يتحدث مع والدي بلغتنا.. كيف استطاع أن يتعلم لغتنا.. ما زلت حتى هذه اللحظة أتذكر كلمات الترحيب فيما بينهم قال لأبي «يمثل الدور.. ويتحدث السواحلية.. هو يمبو سي يمبو.. هواري.. هواري أمزوري.. هواري امزوري سانه. وهو في هذه الأثناء يحاول أن يقلد حركات والده وعمه بوناصر» لكن كيف تعلم عمي بوناصر تلك الكلمات الرائعة. كلمات بسيطة المعاني.. والدلالات.. كيف انت والأهل.. والأحبة.. «صمت» لكن لماذا تدور هذه الأفكار في ذهني الآن.. كانت أمي تحدثني وأنا طفل صغير عن اللصوص.. وكيف أنهم يسرقون الأطفال أوف.. لماذا أتذكر الحكايات الطويلة «صمت» أنا لست أسيرا أنا حر.. أنا حر الآن.. أملك الإرادة .. والقوة وكل شيء لا .. لا .. أنا لا أملك أي شيء لا .. أنا حر.. أملك هذا المكان ولي أولادي «يبكي» لي أولادي «بتشنج» لا.. لست وحيدا يواصل البكاء ، لا .. أنا لست أسيرا.. أنا حر.. «صمت» ايه يا بروك أين الأحبة.. شاهيناز.. بل أين أبو اسماعيل صديق العمر.. لقد ذهبوا.. «صمت» أبو اسماعيل لم يكن من قريتنا. ولم يكن قريبا لي ولكن كنا أكثر من أصدقاء كان قريبا مني.. «يضحك» ما زلت حتى هذه اللحظة أتذكر كيف سرقنا حلوى عمي بو ناصر.. ونحن فوق المركب.. ضربه عمي.. ولكنه لم يرفع يده على قط.. أعرف كان عمي بو ناصر يحبني. أوه.. لماذا اتذكر الآن كل الحكايات القديمة؟ لماذا أتذكر الآن كل من رحلوا عني؟ اذن لماذا تركوني ..؟ هذه سنة الحياة.. ولكن هؤلاء من ذكرتهم لم يموتوا .. شاهيناز ما زالت حية «يضع يده على قلبه » هي ماتت بالجسد ولكن ذكراها هنا (يشير الى قلبه) كل الأحبة هنا.. يشير الى قلبه . اسماعيل أيضا لم يمت وكذلك عمي بوناصر .. الذين ماتوا أولادي.. حقيقة هم أحياء ولكن ماتوا. اين هم الآن؟ نعم .. أولادي ماتوا.. ماتوا.. «صمت» جمعانوه «تصغير لاسم جمعه» ذلك اللعين لم أره منذ أكثر من ستة أشهر.. لا يهم أنا لست في حاجة الى أحد .. ولكن أين أولاد عمي بو ناصر. أتذكر عندما كنت أحمل على ظهري ناصر.. آه.. لقد تحمل هذا الظهر طوال هذه السنوات.. تحمل ماذا، لا شيء لم يسأل عني حتى هذه اللحظة أولاد عمي بوناصر.. ولكن كان من المفروض.. آه.. من المفروض أن يسأل عني أولادي.. أليسوا من صلبي.. لا يهم.. أنا لست بحاجة الى أحد.. أعرف أنهم مشغولون بأشياء وأشياء «صمت» «يتنهد» أنا لم أحضر هنا بإرادتي.. ماذا لو بقيت في قريتي الصغيرة.. أصطاد السمك. وأعيش في كوخ مع أمي.. أين أمي الآن «يضحك» الآن أسأل عن أمي .. بعد كل هذه السنين. وبعد هذا العمر.. أمي! أمي! بلا شك أنها ماتت منذ فترة طويلة. ماتت منذ سنوات وسنوات.. ولكن كيف جئت الى هنا..؟ لا أعرف كيف جئت الى هنا.. كيف أحضرت.. كنت مع من؟ آه.. تذكرت لم أحضر مع عمي بو ناصر لا.. أتذكر إنني شاهدت عمي هنا لأول مرة.. آه.. متى؟ لا أعرف.. يا لهذه الذاكرة «صمت» آه عليه اللعنة. ذلك الحيوان.. خدعني قال لي .. «يمثل هنا مشهد الخدعة» يا بني.. أيها الصغير هل تعرف كيف تصطاد السمك؟ قلت له .. لا .. قال لي.. تعال يا صغيري أعلمك كيف تصطاد السمك. كنت بريئا.. وصغيرا صدقته..كنت أصدق أي فرد.. لم أعرف الكذب حتى الآن. ولكن اذا لم أكن قد صدقته .. بلا شك كنت أصدق غيره.. الحياة هكذا.. خداع.. كذب سرقة.. بجانب الإيمان هناك الكفر أليس كذلك؟ أتذكر جيدا امسك بيدي. وقادني الى الغابة وعندما توغل بي في الغابة كتفني .. بكيت .. صرخت.. «يحاول أن يمثل تلك اللحظات» ولكنه كان قويا .. أخيرا استسلمت لقدري وحملني .. آه.. حملني الى أين؟ أيضا لا أدري آه تذكرت لم أكن بمفردي.. كنت مع مجموعة كبيرة..كنا نصرخ.. أنا واسماعيل صرخنا وبكينا كثيرا.. ولكن لا أحد سمع صدى صرخاتنا.. صرخت وصرخت.. وصرخت.. كان صديق العمر اسماعيل يصرخ ويصرخ ماذا كان اسمه اسماعيل؟ لم يكن اسمه اسماعيل.. أعي هذا جيدا ولم يكن اسمي بروك أوه.. لا تهم الأسماء حتى المكان غير مهم ولا الزمان.. ولكن لماذا خدعني أنا ذلك اللعين. لماذا لم يحضر أخي تومي. اين تومي الآن؟ أنا أحب تومي كثيرا. الآن لا أعرفه.. حتى لو شاهدته لا أعرفه.. ما شكله الآن هل هو حي ؟ لا.. تومي.. شجاع.. «صمت» بلا شك أختي تزوجت الآن.. وعندها أولاد.. هل أولاد أخي تومي وأختي مثل أولادي؟ أختي بلا شك تزوجت من رجل من القبيلة فارس.. شجاع لو شاهدتني الآن لصرخت أخي الحبيب «يقوم بحركة بشكل تلقائي.. وكأنما يحضن أخته».. تومي لم يقع في الأسر.. أنا على ثقة «صمت» لا شيء..لا جديد في هذا الكون.. انا لا أتصور ان يقع أخي تومي في الأسر.. لا.. هذا احتمال بعيد.. لكن المأساة لو وقعت اختي في الأسر. هل وقعت اختي في الأسر؟ أعرف أن تومي شجاع قوي.. كان يسابق الريح.. مرة «يضحك» غضبت أمي من تومي.. أرادت أن تعاقبه.. فر هاربا.. أرادت أمي أن تلحق به.. ركض تومي.. ركضت أمي.. ركض تومي.. ركضت أمي.. ركض تومي ركضت أمي..«يحاول أن يقلد حركة الجري» يلهث.. يقع .. آه كان تومي أسعد حظا مني.. لأنه الأقوى والأكبر. هل وقع في الأسر تومي؟ كان تومي يخترق الغابة في لمح البصر.. فر هاربا من أمي.. لم تستطع أمي مجاراته وعندما وصل الى الغابة.. خافت أمي.. هل خافت أمي من ضياع ابنها.. أم من غضب أبي؟ رجعت أمي... في الليل قصت الحكاية على أبي.. ضحك أبي كثيرا.. أعطى لأخي تومي

«موسمبي.. نوع من الحمضيات مثل البرتقال» صرخت أمي.. قالت لأبي.. بدلا من أن تعاقبه تمنحه موسمبي .. كان أبي ذكيا.. «صمت» ولكن ماذا كان يعمل أبي؟ أوه.. مالي وهذا الموضوع الآن.. وفي مثل هذه الساعة.. كان تومي يستطيع أن يتسلق أشجار النارجيل أما أنا فلم استطع ؟ في مثل هذه الساعة الإنسان لابد وأن يركن الى الهدوء فقط يفكر كيف ينام في صمت.. «يحاول أن ينام في صمت.. ويحاول أن ينام.. ولكن يواصل مونولوجه» جمعان.. ذلك التافه.. لم أره منذ فترة طويلة.. آه .. تذكرت.. لم أره منذ العيد الصغير.. دخل علي للحظات. كان معه ابنه الصغير ناصر.. أعرف أن جمعان قد سمى ابنه ناصر لماذا؟ أعرف.. كنت أريد أن يسميه مبارك.. لكن هذا لا يهم.. ناصر.. انه يشبهني.. نعم .. أخذ كل ملامحه مني.. ألست جده؟ ولكن الصغير لماذا لم يسلم علي؟ من الجائز انه خاف مني.. هذا جائز.. لا .. كيف يخاف من جده! أنا جده «صمت» منذ العيد الصغير إنقطعت صلته بي.. كيف؟ أعرف حتى لو طرحت عليه سؤالا حول غيابه عني.. طوال هذه المدة سيقول .. أوه.. مشاغلي.. مشاغلي كثيرة ولكن عندما أراه.. سوف. ولكن متى أراه.. «صمت » مالي اتحدث كثيرا.. لماذا اتذكر أمي.. أنا لم أنس ملامحها «ينظر الى المرآة المعلقة بالحائط» آه أن أنفها مثل أنفي.. نفس الملامح.. كانت طويلة.. طويلة جدا.. لا لم تكن طويلة.. كنت أنا صغيرا لا.. كانت معتدلة القامة.. كانت رائعة.. وتحبني .. أمي.. هل انت حية.. أما أبي.. ذلك الفارس.. الأفريقي.. فكان.. فكان فكان .. لعنة الله على الشيطان.. كيف نسيت بمثل هذه السهولة «صمت» ماذا فعلت أمي بعد غيابي.. بلاشك أنها بكت.. بكت بحرقة بكت كثيرا.. هل ماتت من الحزن؟ لا .. لقد مرت أمي بتجارب مرت بأكثر من تجربة قبلي.. كانت في بعض الأحيان تبكي.. آه أتذكر وأنا في حضنها انها كانت تبكي.. كنت أخاف عواء الذئاب كانت تحضنني.. كانت ملجئي.. أنا أحب أمي.. وأمي.. وشاهيناز ولكن ماذا فعلت أمي في غيابي.. أوه.. لا يهم.. اعتقد أنها الآن قد استراحت.. استراحت من كل شيء.. من الهم.. هم من؟ همي أنا.. أم هم من هم قبلي؟ أعرف أن بعضهم قد قال إن ابنك قد أكله الأسد.. أو أي وحش آخر.. لا أنا أسير الوحوش الآدمية.. لكن كيف تصرفت أمي.. «صمت» هل صرخت ؟ هل بكت؟ نعم بكت.. صرخت.. وبعدها.. هدأت استسلمت بلا شك لقدرها .. «صمت» الله ما أجمل سنوات الشباب. السؤال الذي يحيرني.. هل كان عمي بو ناصر يثق بي.. نعم كان يثق بي.. اذن لماذا لم يأخذني معه في أي رحلة من رحلاته الى افريقيا.. هل كان يظن انني سوف أهرب !! كيف يهرب الإنسان من قدره .. نعم.. نعم.. أنا شاهدت نصف العالم معه.. زرت بومباي.. كاليكوت.. ميلبار.. البصرة.. مسقط لكن لم يعرض عليّ أي رحلة معه الى افريقيا .. هنا الغرابة انا لا أستطيع الهرب.. ثم على افتراض إنني حاولت الهرب.. الى أين كنت أهرب.؟ أنا انتهت علاقتي بأسرتي.. آه.. الآن أنا أيضا وحيد.. لا تربطني أي علاقة بأسرتي.. أين جمعانوه عليه لعنة الله .. جمعانوه.. ذلك الكلب.. تركني.. منذ العيد الصغير .. أنا لا أريد أي شيء «صمت» شاهيناز رحلت لماذا؟ انها الإنسانة الوحيدة التي كانت تنير هذا المسكن الصغير.. الله «يضحك» كنت أمزح معها.. كنت أقول لها انني سوف أتزوج.. كانت تغار.. هي كانت مثلي.. قطعت صلتها بالماضي.. كنت أنا الماضي والحاضر والمستقبل. طبعا كانت تحبني.. كنت أنا أيضا أحبها.. «يضحك» لم أبك في حياتي الا مرة واحدة.. لا أدري هل من الخوف أم من الفرح لحظة الولادة.. كنت أصلي لله.. أحسست بالدنيا..عندما قالت لي الداية.. مبروك.. ليلتها لم تقل.. ما فائدة الأولاد.. أما هي.. استغفر الله العظيم.. هذا شرك.. هذا كفر .. «صمت» إيه شاهيناز أعرف انني كنت كل شيء بالنسبة لك.. أعرف هذا الشيء.. بل أنا متأكد من هذا.. عندما كنا نزعل.. أو أغضب منها. كانت سرعان ما تستسلم. . وكنا في لحظات «يضحك» نتراضى.. أنا أيضا كنت أحبها.. لم أكن أستطيع أن ابتعد عنها «يضحك» عندما أخبرها عمي بو ناصر انني متزوج بأخرى.. بكت ـ ولكن عمي يرحمه الله .. قال لها فيما بعد.. انه كان يمزح معها.. «صمت» أين جمعانوه؟ ذلك اللعين.. تركني .. أنا أعرف.. بل متأكد انه يكذب.. هل يستعر من والده.. أنا رجل إستطعت أن أربيهم.. ولكن ماذا أستطيع أن أفعل أكثرمن هذا .. أعرف جمعانوه جيدا.. انه يكذب وسوف يكذب.. انا لا أخشى أي شيء ولكن ماذا لو مت في هذه الغرفة.. وأن وحيد.. بمفردي.. لا أحد يسأل عني.. وقد لا يعرف عني أحد بالمرة.. «صمت» بروك لماذا تخاف.. لا.. بروك.. البحار القوي لا يخاف.. ثم لماذا الخوف أنا .. قدمت الى الدنيا وحيدا.. وخطيب الجمعة قال في خطبته ماذا قال؟ آه .. قال.. سنرحل أيضا هكذا.. كان يتحدث عن الدنيا والآخرة كما اعتقد .. أنا لا أعرف أشياء كثيرة.. «صمت» ولكن في هذه اللحظة أنا مشتاق الى حفيدي.. مشتاق الى ناصر.. أريد أن أشاهده.. انه يشبهني «صمت» ذات مرة.. منذ سنوات وسنوات سألت نفسي هل أنا حقا أسير.. واذا كنت أسيرا أو وقعت في الأسر.. فكيف؟ وأين؟ ومتى واذا افترضت انني وقعت في الأسر.. فعند من؟ أنا حر .. أعيش كالطير.. استطيع أن أفعل أي شيء «يمسك رجليه» ألا لعنة الله على الروماتيزم.. في شبابي لم أعرف هذا المرض.. ولم أسمع.. ولكن الدكتور قال الروماتيزم.. فليكن .. هل الروماتيزم مثل الفالج.. لا .. هذا شيء مختلف «يضحك» في زمان الترحال.. كان الدواء الكي.. أما الآن فالأمر مختلف.. أدوية.. وأشياء أخرى.. هل كل هذا من البحر؟ لا .. لا أظن البحر.. نعمة .. البحر أعطانا كل شيء. لكن هل أنا حر؟ هذا هو

الســـؤال الأزلي.. أوه .. انني أتحدث كثيرا في هـــذا اليـــوم.. «صمت» كان عمي بـو ناصر رائعا.. كان يساعـدني.. كل يوم كنت معه.. «يضحك» عندمـا اشترى أول سيارة كنت أول من ركب معـه.. آه.. أيام رائعة هـل هذا قـدري.. ان أكون في الأسر وانا حر.. ثم ماذا أفعل وسـط هذه الجدران.. لو.. ولكن لو من عمل الشيطـان.. هكـذا قـال خطيب الجمعـة.. لـو .. من عمل الشيطـــان. فليكن .. لا .. استغفـر الله العظيم .. استغفــر الله العظيم.. هل اذن المؤذن؟ انني أخــرف.. أعـرف هـذا جيـدا.. أخرف.. لا أعي ما أقول.. لكن مع هـذا أنا لست حرا.. أنا أسير «صمت» أنا مثلا تختلف الأشياء والمسميات.. ولكن في النهاية أي نهاية.. أوه.. ماذا كنت أقول.. هل قربت نهايتي.. لا .. أنا في كـــامل قـــوتي.. أنـا لا أخشى أي شيء.. ولكـن هل بقي شيء لأخشاه .. أنا لا أخـاف الموت أنا اتحدى الموت. انا اتحداك أيها الجبروت القـاسي.. اقترب.. تعـال أنـا لا أخـاف.. لا أخـاف.. «صمت» آه.. لماذا رحلت شـاهيناز استغفـر الله.. الموت حق .. هل أجلس هكـذا وسط هذه الجدران.. أين أذهب؟ مـاذا أعمل؟ هل أفعل مــا أفعلـه كل يـوم.. أذهب الى الهنـــدي.. صــاحب البقالـة.. اتكلم معـه.. ذلك الهندي اللعين يـذكرني.. يـذكرني بمن؟ ذلك الحديث. لا حديث لديـه سوى عن زوجته وأولاده.. انـا أيضـا كـان لـدي زوجـة رائعـة ولـدي أولاد.. ولكن أين أولادي؟ لكن مع هذا.. أنا لست غـاضبا على أحد.. لماذا يغضب الإنســان.. أنا قـوي.. مازلت قـويا. سـوف أنسى أولادي كما نسـوني.. ولكن أنـا مشتـاق.. مشتاق لنـاصر الصغير.. انـه يشبهني.. لكن لماذا رفض أن يـأخـذ مني الحلاوة هل خـــاف مني؟ من الجائز انـــه لا يحب الحلاوة..؟ لكن كل الأطفـــال يحبـــون الحلاوة.. اذن لماذا لم يأخـذ مني نـــاصر الحلاوة؟ «صمت» لـــو كنت في قـــريتي.. آه.. كنـت الآن أجلس وسط عائلتي.. في الليل نغني للقمر.. نغني.. أمـانا أيها القمر المطل.. ومن عينيك أسيافا تسل ــ «صوت خليجي» كان رفيق عمري اسماعيل بارعـا في الإيقاع.. كـان يعشق آلة المرواس.. آه.. آه.. اين مراويسي «يـذهب الى ركن ويأخذ المرواس ويبـدأ العزف» هـذا كل ما بقي لك يـا بـروك.. «ينظر الى المرواس وينظـر الى أصـابعه» أصـابعي تيبست.. في شبـابي لم أكن أبالي بحبـال البيطة «نوع من الحبال قاس.. من الليف» الآن الأمر مختلف.. هل الآن جلـدي أنعم من جلـد المرواس.. جـائز .. كل شيء.. جـائز.. كل شيء جائز.. في هـذا الزمن كل شيء جـائز «صمت» يسترق السمع كمن يسمع طرقـات على البـاب.. لا أحـد» ومرة أخـرى لا أحد .. هل حقـا سيـزورني جمعـانوه.. كنت أحبـه كثيرا.. أكثـر من أخـوتـه.. أعطيتـه كل شيء.. حتى سنـدات الأرض.. كتبت له كل شيء.. كان آخر العنقود.. .عليه لعنة الله.. لا .. اللعنـة لا تجوز على مسلم «صمت» أولاد اسماعيل أفضل من أولادي.. بلا شك أفضل من أولادي.. فليبارك فيهم الرب..

ولكن لماذا اشتكي من أولادي؟ أنـا أيضـا مثلهم.. أنـا أيضـا طوال هذه السنين لم أكلف نفسي أن أسأل عن أمي.. وأبي أو أخـوتي.. ولكن أنا لم أكن أملـك أمر نفسي.. أنـا كنت .. كنت ومـا زلت.. وسأبقى.. أنا أسير .. ولكن أسير مـاذا؟ «صمت» هذه الأفكار الشيطانية لماذا تتلاعب بي.. من يريد أن يحضر فليحضر.. جمعانوه مثل اخوانـه . «يضحك» سمته شاهيناز جمعـة .. لأنه ولـد يوم الجمعـة.. يـوم مبروك..هكذا قـالت شاهينـاز.. يوم الجمعة بركـة كانت تقولها بلكنـة محببة الى قلبي (يقلدهـا) جمعانوه بـركة.. أين البركـة؟ «يصب لنفسه قدحـا من القهوة العـربية» لكـن لماذا أجلس في هذه الغـرفة. لماذا لا أخرج الى الناس.. أخـرج للناس! كيف أين أصحابي؟ اسماعيل صـديق العمـر.. عمي بونـاصر.. أوه.. أنـا الآن في ....«صمت» في مـــاذا.. أوه لهذه الأفكـار السخيفـــة.. وعلى اعتبار انني خرجت خارج هـذه الغرفة.. ماذا أعمل .. لا شيء «يصرخ» أيها الموت أنـــا لا أخشـاك.. تعـــال اقترب .. الموت راحة.. الموت نهاية المطـاف الجبان فقط يخاف من الموت أنا بـــروك.. عبرت المحيطـات والبحـــار طحنت الظـــروف.. وطحنتني الأيام.. أنا بلا قيمـة أنا لا شيء.. «صمت» لو مت.. مثلا أقـولها.. هل يبكي على أحـد.. لو كـانت شاهينـاز حية ترزق.. مالي أعود في كل لحظة اتذكرها «يضحك» «أبليس ما يكسر مواعينـه» وأنا باق. عائش .. لكن هل يحضر جمعــانوه «يلعب بأصابع رجلـه» تعبت.. تعبت .. تعبت «وايد» .. ولكن الحياة كلها تعب.. هل تعب مثلي أحد .. أنا لا أصدق هل أبقى هكذا.. منـذ أن .. منذ ماذا؟ أنـا لم أحضر الى هنا بإرادتي.. آه أحضرت الى هنـا بـلا أهل.. لا أهلي .. اسماعيل شـاهينـاز .. عمي بو ناصر.. «صمت» هل من المعقـول أن أموت هكذا.. لا .. لن استسلم الى الموت.. سـوف أذهـب اليهم.. نعم سـوف آخذ التاكسي.. الى بيت جمعانـوه.. ولكن أين منزل جمعانوه؟ «سلوم» ابني البكر ضعيف الشخصيـة.. لا أحبه.. طردتني زوجتـه من المنـزل ذات مـرة.. وأنـا لا أحبهـا. ولا أحبـه.. «سلوم» جبان يخاف منهـا .. «يبكي» كنت ألعب مع حفيدي مـاجـد.. أخـذ الصغير مـن حضـني.. لماذا؟ أنـا جـده.. لكن جمعـانـوه الكلب لماذا لا يـزورني.. غـداً لابـد وأن أزوره .. «يتحـرك ببطء الى جهـاز الراديـو.. يفتح الـراديـو ويسمع صـوت النهـام..» الله.. فلأتمدد قليـلا.. «يصمت» أنـا لست أسيرا.. أنـا حـر.. لست وحيدا.. قل أيها النهـام.. عـد بي الى الوراء الى الوراء .. الله .. ما أروع صـوتك.. «يستند الى مسند .. ويمدد رجليه.. ويذهب في اغفاءة».

(إظلام) النهاية

* * *



الموسيقار منير بشير

يجب ان نتعلم فن الاصغاء

ربحي شتات *

يحمل منير بشير عوده ويمضي متنقلا بين مدن العالم في رحلة شاقة للتعريف بالوجه المشرق من تراثنا الموسيقي ، فمن نجاح منقطع النظير في «الكندي سينتر» الى الاحتفاء الكبير به في امستردام وبين هذا وذاك تقع محطات هامة من رحلة منير بشير التي امتدت لعقود طويلة ، خلالها كان يبحث دائما عن الجاد ويعلن حربا شرسة على كل ما هو مبتذل ورخيص في موسيقانا المعاصرة لذلك فهو صريح وجارح احيانا في تشخيص الداء الذي اصاب الموسيقى العربية فهو يلقي عليك مجموعة من الاسئلة المفاجئة ولا يدع لك مجالا كي تلتقط انفاسك فيقول لك اذا كان عدوية وشكوكو معروفين في كل العالم العربي ومنتشرين انتشار ام كلثوم واسمهان فما هو معيار النجاح والرقي وما الذي يجمع بين موسيقى بتهوفن وموسيقى الديسكو لذلك تسيطر على منير بشير فكرة تأسيس وخلق جيل موسيقي جديد يطلع من الاجواء الموبوءة السائدة في عالمنا العربي في نفس الوقت الذي يسعى لتعليم الناس فن الاصغاء شأنه في ذلك شأن الصوفيين حينما يستثير اقصى درجة للاستماع والادراك لدى المستمع لذلك فمنير بشير ليس عازفا مبدعا فحسب بل هو مفكر حضاري يضرب بأفكاره اوتار عوده في أغوار التاريخ الفني والحضاري لبلاده وامته ليميط اللثام عن جذور الموسيقى العالمية واصول العديد من الآلات الموسيقية التي بدأت رحلة التاريخ وعبر القارات انطلاقا من بلاد الرافدين.

★ كاتب فلسطيني يقيم في امستردام.

لذلك وانطلاقا من حرصنا على معرفة المزيد من آراء منير بشير في الموسيقى العربية والحلول التي يدعو لها للخروج من جو الرداءة الحالي كان لنا معه هذا الحوار .

- بعد هذه الرحلة الطويلة مع الموسيقى العربية ، التي تكاد تكون أشبه بمعركة بائسة في جو الرداءة المستشري حاليا ، والسؤال هنا اين يجد منير بشير نفسه ؟

● في جو الرداءة الذي وصفته يجد الفنان الحقيقي نفسه في معركة مع الرداءة والتفاهة التي تغزو الاغنية والموسيقى العربية الراهنة هذه الاغنية التي يطلق عليها الاغنية الخفيفة في حقيقة الأمر ما هي الا فقاعات لا تدوم وليس لها اي مغزى ثقافي وتهدف لتخريب التذوق السمعي لدى الانسان العربي ، لذلك فاني اقول بدون تربية موسيقية لا يمكننا ان نخلق شيئا . والتي هي ليست حكرا على المدرسة فقط بل يجب ان تكون عملية شمولية ضمن خطة تهدف لتطوير قدرتنا على التذوق الموسيقي تمهيدا لتطوير ثقافة موسيقية تسهم في احداث التواصل المطلوب بين حاضرنا وتراثنا الموسيقي العظيم الذي أسس له عباقرة مثل الفارابي والكندي وابن سينا وزرياب .

لذلك فالمعركة التي نخوضها مع كل ما هو هابط في الموسيقى العربية هي معركة لن تتوقف طالما بقيت اصابعي مشدودة على اوتار عودي ، من هنا فانا لا اتوقف عند حد في تطوير قدراتي المعرفية صعودا بشجرة حياتي الى القمة، هذه الشجرة الضاربة جذورها بالتراث صعودا بجذعها الذي يمثل بالنسبة لي الثقافة الموسيقية الانسانية المتفرعة الى موسيقى آسيوية وهندية وموسيقى أوروبية خصوصا الموسيقى الاسبانية المتأثرة بشكل كبير بالموسيقى العربية .

هذه المعرفة الموسيقية العالمية جعلتها في خدمة التراث لذلك فانا اعزف بعودي موسيقى بيزنطية وهندية واسبانية وموسيقى الجاز ، اعزف موسيقى عالمية كلاسيكية وشعبية وكل هذه المعرفة الموسيقية في خدمة مشروعي الموسيقي الذي اول ما يهدف الى تحرير الاذن العربية من سطوة الاغنية التافهة والموسيقى الرخيصة والتهريج والتطبيل والتزمير .

— منير بشير يجد نفسه بعد هذه الرحلة الطويلة قد وصل الى القمة اذن وماذا بعد ؟

● عندما شعرت بأن شجرة حياتي قد وصلت الى القمة راودني شعور معاكس بانني اعود الى مرحلة الصغر انني اريد ان اجدد نفسي باستمرار ، القمة بالنسبة لي حالة يجب تجاوزها انني ابحث عن الحرية لذلك فانني كل يوم ارى شيئا جديدا احاول ان ابدع شيئا جديدا وهذه الرغبة العارمة بالحرية قادتني الى البحث في ثقافات الشعوب وصلت حتى الى ثقافة الهنود الحمر ودرست موسيقاهم ، الشجرة التي اتحدث عنها لا نهاية لها ، لذلك كم اشعر اليوم بانني بحاجة الى محاكاة والتفاعل مع العقل المنتج للثقافة الموسيقية في مختلف انحاء العالم كل ذلك خلق لدي شعورا «انني انا الحرية» الحرية التي تجعلني اعيش في ذوات الآخرين دون ان يفرض علي مزاج المتلقي ، ومن خلال الموسيقى اصل الى الحرية التي اتجاوز فيها نفسي بحيث افقد وجودي واصحو الى الحالة الطبيعية البيئية التي توصلني الى خلق القطعة الموسيقية التي هي نتاج حالة صوفية تدعونا الى التأمل في وجودنا .

وهذه الموسيقى التي ادعو لها مع الاسف الشديد لم تنل قيمة نشرية في العالم الآن . ولكن ما يسعدني خلال هذه الحقبة المظلمة بالذات انني احمل عودي من بغداد العالم حاملا مشعلا بنقل اشعاع حضاري يمتد بجذوته الى آلاف السنين والفنان غير المرتبط ارتباطا عضويا في تربته وتراث ووجدان امته يصبح تائها في المحيطات .

- اذن انت تدعو الى ارتباط الفنان بتراثه والى احداث نهضة موسيقية على الصعيد العملي . ما هو دور الفنان والموسيقي اليوم في هذه النهضة المطلوبة ؟ هل يبدأ ببعث التراث الموسيقي ام يقوم بالتجرؤ على تطويره وحسب أية معايير ؟

● عندما اتحدث عن التراث لا أقصد ان ندخل في قوقعة وانا اعتقد بان التراث تقدمي الى الابد اذا ما احسنا التعامل معه فالمسألة كلها تعتمد على طريقة تناولنا للتراث وللاختيارات التي نختارها من التراث فالتراث حاضر فينا ، وليس هناك تراث قديم وتراث جديد هناك الانسان . انت عمرك آلاف السنين ومن الظلم التعامل مع تراثنا العظيم على انه شيء متخلف ومنحط وزائل هذه النظريات متخلفة ورجعية خارج التاريخ لانك اذا حاولت قتل التراث فانك تقتل التاريخ .

والتراث هو ثمرة عمل جماعي وتراكم الاجيال والتجارب ومهما كنت عبقريا تبقى انت فرد بينما يختزن التراث تجارب الامة .

اننا مطالبون اليوم قبل كل شيء ان نعيد الثقة الى الذات العربية ونعيد احترام فنوننا وتراثنا ، كما تفعل كل شعوب الارض فمثلا اليابان لا تزال تختزن «مسرح الكابوكي» الذي يزيد عمره على (٣٠٠) عام رغم ذلك لم يغيروا اي شيء على هذا المسرح رغم كل التطور التكنولوجي الذي حققته اليابان وحتى اليوم لا يزال الرجل يمثل دور المرأة في مسرح الكابوكي وهذا التقليد منذ (٣٠٠) سنة هل يعني هذا ان اليابان دولة متخلفة .

المانيا لا ترمي بتهوفن او باخ ان الامم تحتفي بتراثها الا امتنا العربية للاسف الشديد التي غزاها التشويش الاستعماري الذي امتد لمئات السنين مما اثر على شخصيتها وجعلها مسارات ضائعة تائهة .

ـ برأي منير بشير هل يمكن اعادة التواصل الى العصر الذهبي للموسيقى العربية ؟ وما هي اسباب القطيعة مع ذاك العصر واين تكمن اسباب الانحطاط ؟

● الحضارات مهما تعرضت للكوارث لا تموت نحن الآن في العراق نعيد بناء بابل مع العلم ان حضارة بابل عمرها اكثر من اربعة آلاف سنة .

والموسيقى العربية ضاربة في اعماق التاريخ فمثلا في العصر العباسي كان الفارابي حكيما وفلكيا وفيلسوفا وموسيقيا عظيما عندما كان يبكي ويضحك مستمعيه الفارابي نفسه قال ان حكمته اكتملت في الموسيقى واليوم يتحدثون عن آخر صيحات الطب وهو العلاج بالموسيقى .. الفارابي سبقهم بأكثر من ألف عام عندما كان يعالج المرضى بالموسيقى والابداعات التي ادخلها الفارابي والرازي وغيرهما من عباقرتنا على الموسيقى معروفة ويقف الواحد منا عاجزا عن وصف عظمتها نحن لسنا مطالبين باعادة تكرار نفس اللحظة الماضية ، هذا ليس ما ادعو اليه فالتواصل المطلوب هو تواصل من لحظتنا الراهنة التواصل مع «الأنا» واعادة الثقة بتراثنا واحترام ما انجزه عباقرتنا وان نتعلم روح الانتصار ، روح احترام الابداع الذي كان يتحلى به العباقرة الذين صنعوا موسيقانا العربية وهل يجوز احتقار الماضي العظيم هذا بحجة «المعاصرة» ودعاة المعاصرة نفسهم لا يفهمون ما هي المعاصرة هل ما نسمعه من اغان هابطة ، رخيصة هو معاصرة ، فالموسيقى اذا لم ترتبط بذاكرة الناس واذا لم توزع حسب اصنافها في مجتمعها تبقى خطرا لانه يجب أن تصنف الموسيقى حسب وضعها البيئوي والاجتماعي من الرفيه الى اليدوية من الشعبية الى الكلاسيكية والامة العربية اكثر الامم لديها كلاسيكية في الموسيقى لان عندهم آلات موسيقية مبدعة فإذا ذهبت الى العراق وفيه كل الاديان السماوية وقعت على غنى التراث الموسيقي وتنوعه منذ آلاف السنين .

وفي حقيقة الامر نحن العرب تعرضنا لنوع من التخلف نتيجة الاحتلال الاجنبي الذي ادى بنا للضياع لمئات السنين منذ عصور الانحطاط كل ذلك ادى الى قطيعة مع تراثنا الموسيقي الذي تجد آثاره في كل المتاحف الاوروبية من حضارات بابلية ، سومرية ، آشورية ، فينيقية ، اكادية ،، سريانية ، عربية ، عربية اسلامية . والمطلوب منا قبل كل شيء لاعادة التواصل مع هذا التراث العظيم واعادة بعثه من جديد هو اعادة الثقة «للأنا العربية قبل كل شيء» .

ـ لا شك ان الاعلام له دور هام في نشر الثقافة الموسيقية فما هو الدور الذي يمكن أن يلعبه الاعلام في بعث التراث الموسيقي ونشر الثقافة الموسيقية اليوم ؟

● أول ما يلفت الانتباه في قضية الاعلام والموسيقى بأنه قلما نجد متخصصين في الاعلام الموسيقي والمسألة في كثير من الاحيان تترك للصدفة او لمزاج المسؤول عن الاستماع الموسيقي بحيث يكاد ينعدم التخطيط المنهجي للاستماع للموسيقى والغناء حسب ساعات اليوم الواحد فمثلا موسيقى يفترض انها موسيقى تصلح للاستماع في الصباح يتم بثها في المساء والعكس صحيح .

فالمفروض ان يكون هناك «هيئة فنية تضع خططاً ودراسات لتنظيم هذه العملية واعادة النظر في عملية الاعلام الموسيقي برمته مما يؤدي الى تطوير التذوق الحسي والسماعي لدى المجتمع العربي في كل مكان وهذا على المدى الطويل اما في المدى المنظور فمطلوب اعداد خطط مرحلية تعالج الواقع الذي نعيش فيه بحيث يتم تشكيل لجان استشارية تتابع تنفيذ القرارات التي عادة ما تذهب الى سلة

المهملات بسبب الجهل والبيروقراطية في اجهزتنا الاعلامية .

والاهم من كل ذلك هو اعداد دراسة وافية لحل هذه المعضلة يشترك فيها الى جانب الموسيقى عالم في الجغرافيا وعالم في التاريخ وعالم في الآداب والشعر وعالم في الدين وعالم في علم الاجتماع والبيئة هؤلاء كلهم يشكلون فريق بحث تتم من خلاله دراسة الحالة التي نحن فيها ويقدمون مشورتهم للمسؤولين وبعكس ذلك سوف لايكون هناك مستقبل للموسيقى العربية وسنبقى اسرى للموسيقى المنحطة المبتذلة التي نسمعها كل يوم وتصم آذاننا والتي ادخلت قصرا وطوعا الى مجتمعاتنا بحجة الشبابية والمعاصرة والتبادل الحضاري .

ـ اذن كيف تصف لنا واقع الموسيقى العربية اليوم ؟ وكيف تنظر كمؤلف موسيقي الى ما ينتجه الملحنون العرب الآن؟

● الحالة الموسيقية في العالم العربي اليوم حالة مأساوية والساحة الموسيقية العربية حافلة بالادعاء والاحقاد الشخصية والمعارك الصغيرة وفقدان المزاج الجميل وآداب الاصغاء الذي سبق ان نبه اليه قبل ألف عام الامام الغزالي حينما وضع قوانين للاصغاء .

ما يسمى بالموسيقى اليوم اشبه بحالة من الهيستيريا والهرج والتطبيل والتزمير والتصفير موسيقى عابثة تسمع من الارجل وليس لها اي قيمة اخلاقية او حضارية ولاعلاقة لها بتراثنا ماذا نقول عن اغاني أحمد عدوية او شكوكو ورغم ذلك فانهما معروفان تقريبا في كل بيت عربي .

طبعا هذا الانحطاط الموسيقي الذي نحن فيه اليوم لم يأت صدفة او عبثا انما جاء نتيجة تخطيط منذ عشرات السنين لتدمير الحس والذوق والاخلاق بحيث اصبحت الموسيقى العربية في نوعها الغنائي الراهن «خلطة» عجيبة غير متجانسة من ألوان عدة واشكال مختلفة لا يمكن ان نقول انها تعود لهذا البلد او ذاك ، دون المذاق العربي فالاغنية العربية اليوم بكل اختصار لا تاريخ لها ولا لون ولا ذوق والجمهور الذي يقبل بكل شيء رخيص هو جمهور متخلف يسعد بكل شيء يتلاعب بحسه ، اما الملحن العربي فهو ابن الصدفة ويحاول ان يقلد الملحن الغربي رغم اننا نمتلك اشكالنا الموسيقية المتعارف عليها عالميا ولكننا نهملها فمن يلحن اليوم الموشح ؟! وهناك مثلا الملحون المغربي والمقام المغربي والمألوف التونسي والدور المصري والموال اللبناني ولكننا رغم ذلك لا ننتج حاليا الا الاغنيات الرديئة بحجة مواكبة العصر واغنيات الشباب والاغنية الخفيفة وما يشابه هذه التسميات التي تصنع مطربا او مطربة خلال «٢٤» ساعة .

ـ ولكن ألا تعتقد معي ان الاغنية الرائجة هي ما يطلق عليها الشبابية ؟

● هذا قد يكون صحيحا في اغلب الاحيان ولكنه لا يمكن ان يكون في كل الاحيان ، هناك فئات عديدة تمقت هذه الاغنيات في المجتمع العربي وتفضل عليها القدود والموشحات ، والجمهور المثقف يرمي الملحن او المغني الفاشل في «الزبالة»

وفي النهاية المسألة كلها متعلقة بالتربية الموسيقية وبالحالة الوجدانية للامة لان رواج نوع معين من الثقافة الهابطة سواء كان ذلك في الموسيقى او الآداب انما يعود للوضع المزري الذي تعيشه امتنا العربية ، فهل يعقل ان الموسيقى اليوم لا يفهم الشعر والشاعر لا يفهم الموسيقي والمسرحي لا يفهم الآداب.

انا اتحدث بهذه الصراحة التي تخلق لي احيانا كثيرا من المشاكل لانني انتمي الى العائلة العربية التي احرص على مستقبلها ومستقبلها يكمن في وحدتها فهل يعقل ان بلدانا اوروبية مختلفة القوميات تتوحد ونحن العرب نبتعد عن بعضنا البعض ونتمزق. هل هي عقدتنا نحن العرب الاتجاه الأجنبي وبالخصوص الغربي، انهم يحاصرون حتى أوتار عودي ويحاصرون ورق المجلات والكتب هل تعلم باننا توقفنا عن اصدار مجلات «القيثارة» و«موسيقى الطفل» و«الموسيقى العربية» التي كنت اصدرها واترأس تحريرها .

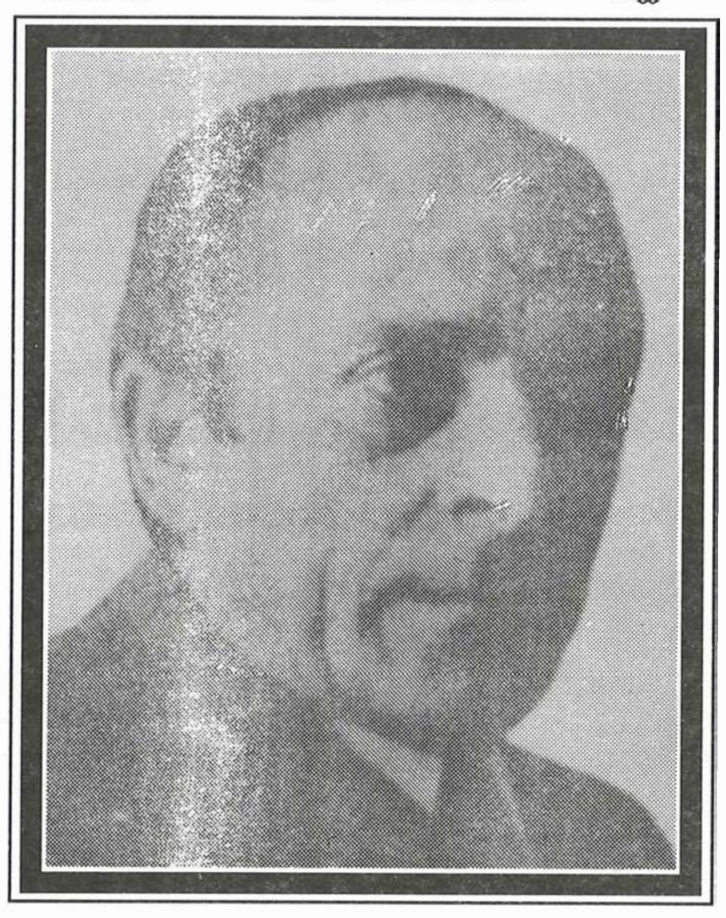
* * *





خليل حاوي

في ذكرى رحيله الكبير



قد تكون المصادفة هي التي دفعت إبراهيم الجرادي لإخراج هذا الحوار الحميم مع «خليل حاوي» - والذي يرجع عمره لأكثر من ١٥ عاما - في ذات الوقت الذي يكتب فيه محمد جمال باروت دراسته الجميلة عن حاوي وشعره.

غير أن «خليل حاوي» رغم الصدفة - يبقى شاعرا بالقوة كما يقول هو وكما يدلل الموضوعان اللذان لا رابط بينهما سوى ابداع حاوي وخلقه الشعري.

هناك تكامل لافت للنظر بين هذا الحوار وتلك الدراسة يكشف ويوضح كيف أن ما يعتقد به الشاعر ويؤمن به يندفع عبر نصوصه بإرادته الواعية أحيانا وبإرادته اللاواعية في كثير من الأحيان فهل يكون ذلك ما يقصده حاوي حين يقول: بالرغم من أن كثيرا من الشعراء يشيرون دائما الى أسباب مباشرة دفعتهم الى النظم فإن السبب المباشر هو محرك بسيط يثير ما يكون قد تجمع واختمر ونضج وأصبح صالحا للصناعة الفنية في لاوعي الشاعر؟

وحين يؤكد الجرادي في مقدمة حواره ان موت خليل حاوي بصورته المعروفة كان الإشارة الواضحة على حقيقة الأشياء مثلما أكدت تلك الرصاصة الوحيدة على أن الشعراء وحدهم هم الذين يضيقون ذرعا بالاغلال ولا يحتملون «وطن» الإحتلال. حين يقول الجرادي ذلك نجد باروت يشير في ختام دراسته بدوره الى فاجعة موت الشاعر صبيحة ذلك اليوم الأسود من يونيو حزيران ١٩٨٢ المثقل بالهوان والانتكاس لنا نحن العرب مؤكدا إرادة خليل حاوي للطلقة التي أصابت صدغه أن تكون خاتمة حسية مأساوية لمصائر هذا الإنبعاث المعكوس الذي تتفجر به أشعاره.

وحين يؤكد باروت على أن حاوي هو شاعر «الرؤيا» يأتينا صوت خليل حاوي مؤكدا: ليس بين الشعراء من يقرر بفعل إرادي أن يكون شاعرا وانما يحس برغبة جامحة تدفعه الى ممارسة الشعر وهذه الرغبة نفسها هي التي تجعله قادرا على تخطي صعوبات الخلق الشعري، ان الشاعر هو إنسان «ملهم» أصلا.

ورغم أن المأساوية التي خيمت على مصير خليل حاوي وعكست كثيرا من مأساوية واقعنا العربي الذي «إرتآه» هو في كثير من قصائد سنبقى معلقين برؤياه تلك عن الشرق الجديد:

أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
في كهوف الشرق.. من مستنقع الشرق
الى الشرق الجديد
أضلعي امتدت لهم جسرا وطيد.

الشاعر خليل حاوي في حوار مكتشف

الغريزة لا يثيرها إلا القريب الهين المبذول !

ابراهيم الجرادي ★

نص مثقل بالقضايا الكبرى ، متعال على العابر المتواطىء مع الهامشي المنشغل بالعوابر . لغة مثقلة بالعذاب وثقيلة به ! محتشدة بقيم التآزر مع الحقائق الكبرى ، بفلسفة الخلاص البشري ، بأناسها المحاصرين بقيمهم ومآثرهم . ببحثهم الدائر عن الغائب والبعيد ، والمتعالي ، والمتسامي.

لغة قومية البنيان والنسيج ، صارمة ، معمارية ، تشيد نفسها بهم انساني ، عربي الدافع والرؤية والحلم .

شاعر المتون لا الحواشي .

لا يتكل ، في شعره على الماضي ولا يستسلم له ، وشعره ، في ذلك ، مثل صاحبه ، ليس خروجا على التركة بالمفهوم المرذول ، وليس تسليما بها ، بالمفهوم اليقيني الثابت التعبان . لان مرامي فن القول لديه في النقلة النوعية ، الجديدة ، المتماسكة ، المترابطة بنسيج كثيف من مزايا الحقب الشعرية على امتداد تاريخها الطويل.

خليل حاوي ، مسلكية شعرية متعالية وقصية ، يسوعية عربية ، مقدسية في دلالة الروحي واستثماره الفذ .

شاعر التراجيديا بامتياز .

شاعر «الضاد» إذن ؟

شاعر انكسارشفيف مكابر ، يتخفى بأمل قصي ، ذائب في حنايا خيبة معلنة وصريحة ، ببرهان نهاية مخالفة لتوقعات الشعر العربي المعاصر ؟ شاعر الفاجعة : شاهدها وشهيدها .

هذه الاسباب وغيرها هي التي جعلت (ربما) من شعر خليل حاوي . احدى علامات الكلاسيكية لعربية الحديثة ، مثلما كان موته ، على صعيد الحال العربي ، احدى علامات انهدامه ، ونكوصه ، وسقوط يقينيه .

ان موت خليل حاوي ، بصورته المعروفة ، كان الاشارة الواضحة ، الى الثمن الكبير الذي دفعه الشعر العربي للتأكيد على حقيقة الاشياء ! مثلما اكدت تلك الرصاصة الوحدة ، على ان الشعراء ، والشعراء وحدهم ، هم الذين يضيقون ذرعا بالاغلال ، ولا يحتملون «وطن» الاحتلال . !

رصاصة وحيدة، رصاصة دفاع حاد وغال عن حساسية الشعراء المفترضة .

رصاصة بوشكينية !

رصاصة خالدة .

رصاصة حياة !

منذ اكثر من خمس عشرة سنة ، على الاقل ، وانا احتفظ بهذا الحوار الذي وجدت فيه شيئا يجب العودة اليه ، وملاحظات واشارات وتصويبات بخط الشاعر الكبير نفسه ، تفضي ، (ربما !) الى حقائق او سمات خاصة به .

كنت أعمل آنذاك في الصحافة الثقافية ، حين اشار علي احد الاصدقاء بمقابلة مع خليل حاوي ، وكنا نحاول تغطية ذكرى وفاته او ميلاده ، لا اذكر الآن ، صفة المناسبة بالتأكيد ، وقد عرفت فيما بعد ، ان المحاور (بكسر الواو) هو الشاعر الصديق ممدوح السكاف ، رئيس فرع اتحاد الكتاب العرب بحمص . وكان أن لحقت بهما !

وفي حمص ، حث «الحوار» والمحاور (بضم الميم) ، مدينة عبدالباسط الصوفي ، ووصفي قرنفلي ، وقبلهما ديك الجن الحمصي ، رفقاء التراجيديا والموت المتفرد ، قدم لي الاستاذ ممدوح السكاف الحوار ، وحدثني عن ملابسات تحقيقه ، وعن لقائه المتكرر بالشاعر الكبير خليل حاوي . ويؤسفني ، الآن ان انسى ، ان كان قد ذكر لي ، ان جزءا من الحوار قد نشر ، او ان اسبابا كانت وراء عدم نشره .

المهم ان الحوار يمتلك اهمية خاصة ، فهو اصل مطبوع على الآلة الكاتبة ، و«مصحح» بخط الشاعر نفسه ، مع اضافة جمل ، وحذف اخرى ، شطب كلمة هنا ، واستبدال كلمة هناك ، كل ذلك بيد الشاعر الذي طلب كما قال لي الاخ ممدوح السكاف ، ان يرى الشكل النهائي للحوار وحرص ان يدقق نسخته الاخيرة بنفسه ، وفي هذا ربما ، تكمن أهمية هذه المقابلة ، فهي تشير من جملة ما تشير اليه ، الى اهتمام الرجل ، بنصه لدرجة ملاحقته الفاصلة والنقطة ، فهو على ما يبدو يعول على «علامات الترقيم» في ضبط المعنى. والى دقة كما سنرى كبيرة في التفريق بين معنى لفظة وأخرى فكلمة «حديث» على سبيل

★ كاتب وأستاذ جامعي سوري يعمل باليمن.

المثال ، تستبدل بـ«جديد» . وفي هذا حرص على وضع اللفظة في مكانها المناسب .

ففي اجابة على السؤال الثاني يقول :

«اما خلال عملية الخلق الفني ، فبالنسبة الي ، تبدو لي الرؤيا كأنها صور تتوهج في الضباب ، وأحاول في تعبيري عنها ان استجلي معالمها واسبر اغوارها وانداح في ابعادها» ويعود ليشطب بخط يده جملة «واندلح في ابعادها» ولهذا مدلول ومعنى كما يشير «الشطب» نفسه .

ويرد في متن نص السؤال الرابع المطبوع : «أنت رائد من رواد الشعر الجديد» .

فيشطب كلمة الجديد ويستبدلها بـ«الحديث» .

وفي اجابة السؤال نفسه يرد هذا القول :

«والرمز هو وليد الرؤيا التي تستكنه الاعماق والاغوار في النفس والوجود وتجسدها بصور حسية محددة غير انها توحي بأمداء مطلقة» . وتشطب «مطلقة» وتحل محلها جملة بعيدة عنها وقريبة في آن «غير محدودة» مثلما تحل «على» محل «عن» في قد امتنع عن الشعر أن يقص بعد «بودلير» .

وفي الاجابة على السؤال نفسه يضع تنوينا لكلمة «توفرا» ونقطة بعد «عالمهم» ويشطب صفة «الجديد» للشعر ويضع «الحديث» في جملة «وربما جاز القول ان الشعر الحديث ..» .

ويشطب كلمة «الرقاف» : «فاستخدام العبارة النثرية يجب ألا يكون بابا تدخل منه النزعة النثرية الى عالم الشعر الرفاف» .

وقد اضاف الى اجابة السؤال السابع في معرض حديثه عن الأجيال الجديدة وتأثرها به : «كذلك يتمتع بأصالة وفيرة نتاج بعض الشعراء في الجيل اللاحق لجيلنا .. امثال علي الجندي وممدوح عدوان وغيرهما .

ولابد من الاشارة أخيرا الى ان جزءا من الاجابة على السؤال الأخير قد فُقدت ، ولم نعثر عليها رغم الجهود التي بذلنا .

إننا في الأخير لا نطمح في التأكيد على اهمية هذا الحوار ، الا الى ادراك أهمية خليل حاوي في حياتنا الشعرية ، والى ايمانه بضرورة الشعر ، كأداة لحياة كريمة وعالية . والى مسلكية هذا الشاعر الكبير في تعامله مع نصه شعرا ونثرا .

س ١ : لماذا أنت شاعر ؟

ج : ليس بين الشعراء من يقرر بفعل ارادي أن يكون شاعرا ، وانما يحس برغبة جامحة تدفعه الى ممارسة النظم ، وهذه الرغبة نفسها هي التي تجعله قادرا على تحمل صعوبات الخلق الشعري وتدفعه للسيطرة على فنه شكلا ومضمونا .

ولا شك أن الشعر هبة يصقلها الجهد والمران ولكنهما لا يولدانها . ويمكن ان نتدرج الى ما يعد نظرية في مصدر الشعر تعود الى عهد افلاطون ثم يؤكدها بعده الرومانتيكيون وهي ان الشاعر مختار مصطفى والذي يختاره ويصطفيه هو ما يدعى عادة بربة الشعر والمقصود بذلك كله ان الشاعر هو انسان ملهم اصلا .

س ٢ : حدثنا عن تجربتك الشعرية ، ما قبل الخلق الفني - اثناء الخلق - ما بعد الخلق ؟!

ج : ان الشاعر ما قبل عملية الخلق يكون (شاعرا بالقوة) وقد يبدو لنفسه وللآخرين انه اقل الناس اتصافا بصفة الشاعرية ، ثم تسيطر عليه الحالة الشعرية فجأة دون ان يدري لها سببا عمل على استحضارها .

هذا بالرغم من أن الشعراء يشيرون دائما الى أسباب مباشرة دفعتهم الى النظم ، ذلك ان السبب المباشر هو محرك بسيط يثير ما يكون قد تجمع واختمر ونضج وأصبح صالحا للصياغة الفنية في (لا وعي الشاعر) .

أما خلال عملية الخلق الفني فبالنسبة الي تبدو لي الرؤيا كأنها صور تتوهج في الضباب ، وأحاول في تعبيري عنها أن استجلي معالمها وأسبر أغوارها ، ولا تتضح الرؤيا اتضاحا تاما الا عندما انتهي من التعبير عنها ، فالتعبير هو الذي يجعلني أسيطر على الرؤيا سيطرة كاملة فأجسدها بالصيغة الفنية تجسيدا عضويا تمحي فيه ثنائية الشكل والمضمون .

أما في نهاية الخلق الفني ، فهناك الشعور بالظفر والانتصار عندما يكون التعبير قد استنفد الشحنة الشعورية وجسد الرؤيا ، وبالعكس يتجلى الشعور بالهزيمة عندما يكون الاخفاق مصير المحاولة ، ولهذا كان ميدان الشعر مجالا لصراع أشد عنفا من الصراع في مجال الواقع لانه صراع عات جبار بين الشاعر وذاته .

س ٣ : أنت متهم بأن قراءك من «الصفوة» . بماذا تدافع عن نفسك اذا اعتقدت بصحة هذا الاتهام ؟

ج : هذا السؤال يرتبط الجواب عنه بقضية الأصالة والجدة في الشعر ، فكل شعر يتصف بهاتين الصفتين لابد أن يمتنع عادة على الجمهور وألا يتذوقه ويقدره سوى «الخاصة» واعتقد ان الخاصة هي المعيار الاول والاخير في الحكم على الشعر ، غير أن الزمن قد يفعل فعله الايجابي في جعل هذا الشعر الاصيل الجديد يرشح من الطبقات العليا حتى يصل الى عامة المتذوقين . وهذا ما حصل بالنسبة لمجموعتي (نهر الرماد) فقد امتنع على الكثيرين فهمها ، ثم شاع وعم بعد سنوات . وهذا ما حصل ايضا لـ(الناي والريح) وربما كان مصير المجموعة الثالثة بعد حين شبيها بمصير المجموعتين الاولين.

أضف الى ذلك : ان الجمهور حين (يطرب) للشعر يفعل ذلك بغريزته التي لا يثيرها الا القريب الهين المبذول ، أما الأعماق الخفية ، فتغيب عنها وتمتنع ، وتظل كما ذكرنا وقفا على تذوق النقاد المحترفين . ولهذا كان الشعر الغني يعبر عن مستويات متعددة فهو كالشجرة التي تحمل ثمارا بأغصان

متدلية وأغصان مرتفعة ، ومن هنا كانت متعة الخاصة أكثر غنى لانها تلم بمستويات الشعر جميعا .

في النهاية لا بد من القول ، ان كل شعر جيد هو صعب ولو تبدى لنا بسيطا ميسورا ، فالبساطة واليسر لا يكونان الا في الظاهر .

س ٤ : أنت رائد من رواد الشعر الحديث ، ما هي برأيك أهم المرتسمات التي اعطتها هذه التجربة ـ الحقيقة ؟

ج : قد يظن البعض ـ وهو ظن ساذج ـ أن ما يميز حركة الشعر الحديث تمييزا حاسما عن الشعر القديم هو تحرير الاوزان واعتماد وحدة التفعيلة اساسا عروضيا وتنوع القوافي . وفي رأيي ان هذه الظواهر لا تجعل الشعر حديثا الا اذا استطاع الشاعر أن يفيد منها في التعبير عن الايقاعات النفسية المتعددة المتعارضة أحيانا ، والتعبير عن التجارب الكلية (الذاتية الموضعية) التي تشتمل على الواقع وما فوقه وما دونه .

أما الخاصة الثانية التي يمتاز بها الشعر الحديث ويتفرد فهي اعتماد الرمز اساسا للبناء الشعري ، والرمز هو وليد الرؤيا التي تستكنه الأعماق والأغوار في النفس والوجود وتجسدها بصور حسية محددة غير انها توحي بامداء غير محدودة . ومتى كان الرمز تراثيا شعبيا كان اداة صالحة لاشراك الآخرين في تجربة الشاعر وادخالهم الى عالمه . والرمز هو نفاذ عبر الجزئي الى الكلي المطلق ، وهذا ما يجعل الشاعر قادرا على التعبير عن المطلقات المجردة دون ان يقع في آفة التجريد ، فالخضر ، مثلا كائن اسطوري له كيانه الفردي الخاص ، وهو في الوقت نفسه تعبير عن غلبة الخير على الشر في الوجود . وفي الشعر الذي يعتمد الرمز تنتفي كذلك آفة التقرير والسرد ، ذلك أن على الشاعر أن يشير الى الاسطورة اشارة سريعة موحية ولا يعرضها عرضا قصصيا ، وقد قيل انه قد امتنع على الشعر أن يقص بعد «بودلير» .

وقد استطاع الاصيلون من الشعراء المحدثين أن يتوفروا على الثقافة توفرا جعلهم يلمون بالحضارة العربية وحضارة الانسان ويستخلصون منهما العناصر الحية ليجعلوهما منطلقا لبناء عالمهم . وجمعوا الى ذلك نفاذا في ازمة المصير العربي في الوقت الحاضر بتعقيداتها وجوانبها المتعددة ، وربما جاز القول ان الشعر الحديث نهض بحمل المسؤولية نهوضا كبيرا نفتقد شبيها له في مجال السياسة والاجتماع ومختلف المجالات الاخرى .

ومن مرتسمات الشعر الحديث ايضا انه ألغى الفوارق بين ما كان يعد قاموسا شعريا وموضوعات شعرية هي جمالية بذاتها ، واعتبر ان على الشعر أن يعبر عن تجربة الانسان الكلية ، ولهذا كان عليه أن يستمد التعبير عن طبيعة التجربة المعالجة فما يفرق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير شعرية وموضوع شعري ، وموضوع غير شعري ، ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظا نثرية ان يشحنوها بالتجارب الشعورية المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتوهج بالشعر ، فاستخدام العبارة النثرية يجب الا يكون بابا تدخل منه النزعة النثرية الى عالم الشعر .

هناك ـ لا شك ـ مرتسمات اخرى اعطتها تجربة الشعر الجديد يطول الحديث عنها ويتفرع ، وقد اكتفينا بذكر اهمها .

س ٥ : الملاحظ ان نهاية الخمسينات واوائل الستينات كانت مرحلة الاشباع في استعمال بعض الشعراء الكبار (أنت والسياب مثلا) للأساطير والرموز بكثرة ، ثم بدأ طيف الاسطورة والرمز يغيب في أواخر الستينات لدى الشعراء الشباب الجدد دون بديل او معادل على الاغلب هل من تعليل ..؟

ج : ان الرمز كما اشرنا سابقا هو وليد الثقافة والرؤيا والاختمار والتأمل الطويل في المصير ، ولهذا فان التجارب الذاتية الآنية المتعجلة لا يمكن ان تتكشف عن رمز تنسكب فيه وربما عاد ذلك الى هذه «الردات الفعل» المتلاحقة المتزاحمة في حياتنا والتي تجعلنا غير قادرين على جمعها في تجربة كلية تولد هي ذاتها الرمز الصالح للتعبير عنها .

س ٦ : بهذه المناسبة ما هي في رأيكم الوظيفة التي ينبغي ان تؤديها الاسطورة في الشعر والفن عامة ؟

ج : الاسطورة مرتبطة بالرمز ، فالرمز الذي لا يكون تحويلا لأسطورة شعبية قائمة في الضمير العام يصبح رمزا منغلقا ينزع الى الالتباس والالغاز . والاسطورة اذا لم تكن شعبية قائمة في الضمير العام وكانت مستمدة من تراث غير التراث العربي ، أدت كذلك الى وقوع الشعر في الغموض والانغلاق ، وهذا عكس ما يجب أن تكون عليه وظيفتها وهي اشراك الآخرين بتجارب الشاعر ، فالتأكيد هنا منصب على أن الاسطورة يجب أن تكون تراثية حضارية شعبية ، وقد ضل الشعراء الذين أخذوا بالاساطير اليونانية وغيرها فهي غريبة على النفس العربية .

س ٧ : أجيال من الشعراء الشباب في الوطن العربي منذ اواسط الخمسينات وحتى اليوم يغمسون أقلامهم في محابركم ، ويترك شعركم على قصائدهم بصمات واضحة مما يعدمهم ـ في رأينا ـ استقلالهم الشعري ، ومما يشكل ايضا عقبة في طريق بناء شخصية جديدة ، متفتحة متطورة للشعر العربي المعاصر ، ما تعليلكم ؟ ما دفاعكم ؟ .. ما الحل ؟

ج : بالرغم من النكسة الفاجعة الكبرى سنة ١٩٦٧ لم يتولد في ضمير الامة العربية بعد تجربة جديدة متكاملة يمكن للشعراء الجدد ان يفيدوا منها في خلق عالم شعري جديد مستقل عن الماضي ، مرتبط بعض الشيء . وليس في نفسي سوى العطف والرغبة في التشجيع لكل ما صدر بعد حركتنا من

اصداء شعرية متأثرة بنا، فليس من الضروري ان يكون الجديد تخطيا لما جاء قبله، قد يكون الجديد أصيلا، وما قبله أصيلا ايضا، والواقع ان الزمن خير ناقد وحكم على هذا الشاعر او ذاك، او هذه الطريقة المذهبة او تلك. قد تخدعنا الأزياء ونغفل عما سبقها غير ان الزمن لا يبقي الا الشعر المرتبط بحقيقة النفس الانسانية وطبيعة الوجود، فهو ثابت على صفحة الدهر بثبات الحقيقة الخالدة المعبر عنها، والطبيعة الازلية القائمة، فحركتنا نحن — مثلا — لم تلغ (ولن تلغي اي حركة في المستقبل) ـ شعر المتنبي فهو كان وما يزال شاعر العربية الأكبر. كذلك يتمتع بأصالة وفيرة نتاج بعض الشعراء من الجيل اللاحق لجيلنا امثال علي الجندي وممدوح مروان وغيرهما.

س ٨ : من الملاحظ أن نخبة من الشعراء المجددين كالصبور والشرقاوي وبسيسو، قد مالوا بعد النكسة خاصة الى كتابة «المسرحية الشعرية» بماذا تعلل هذا الميل، وهل لديك مشروع مسرحية شعرية ؟

ج : (اعتذر الدكتور حاوي عن الاجابة على هذا السؤال) !!

س ٩ : يرى بعض النقاد الغربيين المعاصرين ان وسيلة «التعبير بالصور» في الشعر لم تعد مناسبة لهذا العصر المكشوف الواضح الذي يجبه الانسان عاريا ـ وبحده ـ في صميم علاقاته الوجودية الخاصة، وأن التعبير المباشر التلقائي الفني هو الطريقة التي تؤثر على وجدان الانسان الحديث فيتحسس من خلالها مشكلاته وازماته وصراعاته، يمثلون على ذلك بالشاعر السوفييتي «ايفتشنكو» وعدد من الشعراء الفرنسيين والفيتناميين والامريكيين، ما تعليقكم على هذه المقولة ؟

ج : لا يمكن الجواب عن هذا السؤال الا بتحديد نطاق التجربة الشعرية وطبيعتها، فاذا قررنا انه يجب أن تكون تجربة كلية تعبر عن المحسوس وما فوق المحسوس، وعن الوعي واللاوعي، فالتعبير بالصور يكون وسيلة حتمية لا يتم بدونها الكشف عن الغامض المستتر في النفس والوجود، وهذا يعني امكانية الاستفادة من مذهب (يونج) في النماذج العليا القائمة في اغوار النفس، والوجود، انها تتمثل بالصور وتعبر عن مستويات اربعة : مستوى اللاوعي الكوني، واللاوعي القومي، واللاوعي الذاتي، والوعي الذاتي، ومن هنا يكون تعدد المفاهيم التي تشتمل عليها تلك الصور.

اما اذا كان الشعر تعبيرا عن عقيدة سياسية يقصد منه نشر هذه العقيدة، فلا بأس من أن يكون التعبير مباشرا، ورأيي أن الشعراء الذين ذكرتهم لا يصنفون مع شعراء المرتبة الاولى، فشتان ما بين مايكوفسكي الذي عبر بالصور وبغيرها وبأيفتشنكو صاحب التعبير المباشر. وكيف نعبر مثلا عن حالات شبيهة بالحالات التي عانتها «ليدي ماكبث» في مسرحية شكسبير عندما اختلط في نفسها الاصرار على الاجرام، وثورة الضمير على الاجرام ؟!

س ١٠ : دكتور حاوي، على سيرة النقد والنقاد، ما رأيك — كشاعر واستاذ جامعي للنقد الأدبي — بالحركة النقدية العربية منذ عصر النهضة الى اليوم ؟

ج : يقسم النقد عادة الى نظرية وتطبيق وتستند النظرية الى مذهب متكامل في الانسان والوجود، ولا يمكن ان يكون هناك نقد تطبيقي قيم ما لم يستند أصلا الى نظرية نقدية وهذا ما نفتقده في النقد العربي المعاصر في الفترة المذكورة في سؤالك، فالنقد العربي الحديث يستند الى ذوق ذاتي وينهج منهجا تأثريا انطباعيا ويرتكز على مجموعة من الآراء المتعددة المختلفة التي يعتمدها الناقد وفقا للظروف والحالات، ولهذا لم يستطع نقادنا ان يأتوا بمذاهب نقدية تضاف الى مذاهب النقد في التراث العربي.

س ١١ : في مجموعتك الاولى «نهر الرماد» الصادرة ١٩٥٧ قصيدة بعنوان «البحار والدرويش» ترمز بالبحار الى الذات الغربية الحضارية المتنكرة للعلم والمتجهة نحو ردة روحية جديدة، وترمز بالدرويش للشرق المغرق في الروحانية والتصوف والقدم والغيبوبة والليكايا والارض الموات. بعد ما يقرب من خمس عشرة سنة هل تغيرت نظرتك الى الشرق والى انسانه ؟ هل تقلص دراويشه ؟ هل كونت رؤيا جديدة عنه ؟

ج : في المجموعة ذاتها حصل التغير فأنا أقول في قصيدة «الجسر» :

يعبرون الجسر في الصبح خفافا
اضلعي امتدت لهم جسرا وطيد
من كهوف الشرق، من مستنقع الشرق
الى الشرق الجديد
اضلعي امتدت لهم جسرا وطيد

س ١٢ : لي صديق من الشعراء الشباب يقول لي دائما : ـ ما وضعت رأسي على وسادتي لأنام الا فكرت بحزن بالموت وأرقت وبكيت : ـ ما هو موقفك الفلسفي والحياتي والحضاري من الموت كشاعر وانسان ؟ وهل تعتبره قضية ؟

ج : الشعر، وكل الاغراض والنشاطات الانسانية الاخرى — يبدو كأنها ما وجدت الا ليشغل الانسان نفسه بها عن مجابهة الموت والتفكير المستديم فيه. ولكن لابد للانسان من أن يجابه الموت في طور ما من أطوار حياته، وبعد أن يعاني الموت ـ وهو حي ـ رعشة في أعصابه وكيانه كله يعود بنفس يائسة راضية الى حد ما، ويدخل في صلح مع الحياة، مشدود الى نزعة رواقية.





بالموت الفاجع لخليل حاوي (١٩١٩ ــ ١٩٨٢) . تكتمل حياته ، وتتسع الابعاد المأساوية لمصيره ، فلقد اختار مصيره بقدر ما اختاره هذا المصير ، لتتجسد تجليات الرمز في مصيره ، هو الذي كان مؤمنا على الطريقة «السورية» القديمة ، بالمصير القرباني الافتدائي للشاعر ـ النبي ، الذي يموت فردا ويبعث جماعة ، وكأن الارض لا تخصب الا بدم انبيائها وازدرادهم كقرابين.

وكان خليل حاوي نوعا فريدا من هؤلاء «الانبياء» او «الكائنات المصطفاة» ، يتمتم بالرموز والرؤى والالتماعات والحالات الحدسية العليا تحت ظل الموت ، بوصفه نبيا مختارا اصطفته أمه ــ الارض لهذا المصير القرباني ، الذي يكون فيه وسم الضحايا مرسوما على جبهته في الآن الذي يحيي فيه دمه ـ النار عروقا يبست فيها الخطايا .(١)

فما من راء بعيد افترست الرؤيا التي بشر بها عينيه كخليل حاوي ، وما من شاعر كان ضحية لرؤياه هذه كما كان خليل حاوي ، فهنا في موته القرباني ، يبدو مصيره وكأنه يقلد رموزه ، وتبدو الحياة وكأنها تتماهى بالرمز ، ويغدو المصير الفاجع تجسيدا لرؤيا ، اي لحالة كيانية وتجربة عليا .

* * *

فاذا ما أردنا تحديد المفهوم الذي يحكم طريقة انتاج حاوي لشعره ، فان هذا المفهوم سيكون دون اي شك ، مفهوم القصيدة ــ الرؤيا : يحتوي هذا المفهوم على تناقض داخلي ما بين مفهومين فرعيين فيه ، هما مفهوم «القصيدة» (Poéme) ومفهوم «الرؤيا» VOYANCE ويكمن هذا التناقض في ان مفهوم «القصيدة» مفهوم شكلي هندسي تنظيمي ينبني على ارادة التنظيم والعمل ، في حين ان مفهوم «الرؤيا» مفهوم سديمي لا شكلي يتخطى العلاقات المنطقية وقيودها. وينبني على ارادة لا واعية ، تدمج ما بين طاقات الشعر وطاقات الحلم.

حل خليل حاوي هذا التناقض الداخلي ، بانتاج عالم شعري متماسك منقبض من جهة وفسيح وممتد من جهة ثانية. ولعل هذا يفسر سر الحاح حاوي المستمر على ما كان يسميه بـ«الوحدة العضوية» للقصيدة لتي مكنه الحاحه واشتغاله الدؤوب عليها ، من تطوير الدفقة الشعرية الرؤيوية السديمية اللاشكلية من عفويتها الاولى ، وبكلام آخر تجاوز حاوي من خلال هذا الالحاح البناء العفوي المتسبب للدفقة الاولى الى بناء عضوي خاضع للعمل والصنع واعادة النظر ، فعمل مثلا على بعض اناشيد «نهر الرماد» كما كان يسميها ، سنوات كاملة ، وكأنه كان يريد ان يكون «الصانع الامهر» ، كما انه لم يتحرج في مراحل لاحقة من اعمال اعادة النظر والتنظيم العضوي لها ، وبذلك يبدو مفهوم «القصيدة» لديه ، او على وجه الدقة مفهومها العضوي ، نوعا من اضفاء شكل على اللامرئي الذي هو الخاصة الجوهرية للدفقة الرؤيوية ، وبالتالي تحويل الرؤيا الى شكل زمني مشدود ومتراص ومتضافر ، ميز مفهومه «العضوي» للقصيدة ، وطريقة انتاجه لهذا المفهوم .

من هنا كان خليل حاوي معنيا بالدلالة في شعره ولكن من داخل مفهوم رؤيوي لها ، يجد كل ابعاده في الصورة الرؤيوية وآلياتها الرمزية الديناميية SYMBOL DYNAMIQUE ، التي سنتوقف مطولا عندها ، فداخل هذه الصورة الرؤيوية بمعناها العميق ، يمتزج الانسان بالكون ، ويصبح خالق رموز ، اي يتحد مباشرة بالجوهر الروحي للاشياء ، فتكون الصورة الرؤيوية ذات اشكال متعددة لا متناهية ، تميز حاوي فيها باعتماده الصورة التجسيدية التي تنبثق من العالم الباطني للروح ، وتخترق الحدود القارة للمادة ، لا تعود الحقيقة خارجة عن الشاعر ، بل انسجة ملفوفة في تجربته الروحية والميتافيزيقية والكيانية ، يتعرف عليها الشاعر بطريقة الحدس.

وليست هذه التجربة الروحية والميتافيزيقية والكيانية سوى تجربة الرؤيا التي تتخطى بطبيعتها «الرؤية» الفكرية والموضوعاتية والايديولوجية التقريرية للواقع الى ما وراءه او الى ميتافيزيائيته المشبعة بالوجود ، وباسراريته ، وبابعاده اللامرئية .

فبالنسبة لحاوي يصل الشاعر عبر معاناة نفسية غير عادية ، حصلت في مصطلحات الحركة الشعرية الحديثة ، اسم «التجربة الكيانية» الى حالة من الرؤيا تتخطى وسائل الادراك الحسي والعقلي ، ومن هنا تتميز هذه التجربة بطبيعتها الميتافيزيقية ووظيفتها الحدسية ، الطبيعة الميتافيزيقية تكمن في تخطي العوالم المادية القارة للمادة والقفز فوقها وخارجها الى ما وراءها ، والوظيفة الحدسية تكمن في انتاج معرفة داخلية

* ناقد سوري.

مباشرة ، تبعا لذلك يصح تماما القول ان الرؤيا عموما وعند حاوي خصوصا هي ادراك حدسي بالمعنى الدقيق للكلمة ، اي بالمعنى الذي تكون فيه لغة هذا الادراك هي لغة الرمز الديناميكي .

ان اللغة الرؤيوية الحدسية هي لغة تواصل كونية مع العالم مقابل لغة الاتصال ما بين البشر ، ومن هنا تكتسب بالضرورة طبيعة عرفانية ، لطالما اختبرها الشعراء والانبياء والعارفون المتصوفة والقديسون والشهداء . ويتجلى هذا التواصل الكوني مع العالم ، في ان الشاعر يتخطى ذاته الفردية ، وينصهر في حالة عليا تمحي فيها ثنائية الذات والموضوع ، لعل هذا ما يفسر لنا ولع خليل حاوي بمفهوم «الرؤيا الحضارية» الذي يستدعينا للتوقف عنده وتحليل مراجعه الاساسية .

فالرؤيا الحضارية عند حاوي مرتبطة بالرؤيا الكونية . الرؤيا الاخيرة بالنسبة له هي التي تمد الشاعر الرائي بمعرفة ما تقتضيه اللحظة الحضارية التي يعيشها من موقف حضاري ، يتصف على حد تعبيره باليقين المبرم ، ويستند الى سلم من القيم المتعالية عما هو آني عابر .

وتنبع هذه القيم لدى حاوي من الاصول الخفية الاولى في طبيعة الانسان ، لتسبغ في ضوء الموقف الحضاري ، على ما هو قومي صفة انسانية ، كما تسبغ على ما هو انساني صفة قومية . ويوضح ذلك لنا الى حد بعيد احتفاءه بالرمز الاسطوري كرمز حضاري قومي ، وقد بلغ من احتفاء حاوي بالرمز الاسطوري كرمز حضاري ، في سياق تشكل «القصيدة التموزية» في حركة الشعر العربي الحديث ، ان وصل هذا الرمز الى نوع من «الايديولوجيم» الدلالي الشعري ، لمرحلة شعرية كاملة ، يمثل الآن محمود درويش فى «ارى ما اريده» و«لماذا تركت الحصان وحيدا» . وريثها ومطورها ولربما ذروتها في آن ، فتحول مفهوم «الرمز الحضاري» الى احد المفاهيم المفتاحية في الحركة الشعرية الحديثة .

يعني ذلك أن شعر حاوي لا يصدر عن مفهوم «الرؤيا» وحسب . بل يصدر أساسا عن مفهوم «الرؤيا الحضارية» . و«الرؤيا الحضارية» هي رؤيا في الأول والأخير . غير أنها - في ضوء مراجع خليل حاوي - تستفيد من فتوحات «يونغ» في علم النفس ، وترسي مفهومها في مفهوم «النمط الاصلي» أو «النماذج العليا» .

فنظرية «النمط الاصلي» تبعا لحاوي ولمرجعية يونغ له ، هي النظرية الشاملة في عملية الخلق الشعري ، وبخاصة ابداع الرموز الشعرية ، فوفق استيعاب حاوي لهذه النظرية ، فانه يرى وفي ضوء يونغ ان النفس عمارة شامخة تتألف من طبقات ثلاث : طبقتها العليا الذات الفردية التي تستجيب للتجارب الشخصية استجابة واعية ، وهي طبقة الوعي ، وتليها طبقة اللاوعي الشخصي وفيها يترسب ما يسقطه الوعي ، وله صفة التجارب والذكريات الشخصية المنسية او المكبوتة ، وتستمد التجربة الشعرية من مخزون هذه الطبقة قسما كبيرا من مادتها ، كما تستمد النماذج العليا او الانماط الاصيلة من الطبقة الاولية السابقة على حياة الفرد ، طبقة اللاوعي الجماعي ، ولهذه النماذج كل ما للرموز الاصيلة حسب حاوي من طاقة على الايحاء والغموض والامتلاء ، وهي في تحولها الى رموز تتصاعد عبر الطبقات الثلاث ، وفي تصاعدها تحمل من الطبقة الثانية والعليا بعض المضامين فيكون للرموز معان متعددة على مستويات متفاوتة ، يدرك العقل منها العنصر الواعي وحده ، اما ما دونه فلا يدرك الا بما هو من طبيعته ، باللاوعي او بالحدس ، ويكون الشاعر في خلق الرموز قد خلق ما هو سابقا على الجنس البشري بخلوده ، لا يفني بفناء فرد او جيل . (٢)

يعني ذلك ان الشاعر بلغة يونغ هو انسان جماعي يحمل النفس الانسانية بكليتها وحيويتها ، ويحضر هذا المفهوم لدى حاوي في شكل مميز له هو شكل الشاعر الرائي - النبي - المصطفى ، الذي يتمثل بلغة الرموز الحضارية الكلية وانماطها الاصلية الاولى ، بحيث يكون شاعر رؤيا حضارية تبعا لمصطلحات حاوي ، بقدر ما هي رؤيا كونية ، اذ في الرؤيا الكونية حسب حاوي يتم اضفاء ما هو قومي على ما هو انساني . وهذا الاضفاء هو نوع من «التعين» القومي - الحضاري للرؤيا الكونية .

يفسر ذلك لنا «تموزية» حاوي «الانبعاثية» التي دفعت لغته بـ«شاعر الانبعاث الاول» ، غير ان هذه التموزية ، اذ وجدت في نظرية يونغ تعبيرا نظريا عنها في مضمار جماعية الرمز الديناميكي الشعري ، وتشبعت بالاستخدام الاليوتي للرمز الاسطوري في «الارض اليباب» او «الارض الموات» الشهيرة ، حيث ترد هذه الصورة بشكل متواتر في شعر حاوي ، فانها تضرب او تجد سياقها في مرجع اعمق ، هو المرجع الذي يرتبط بأفكار الشهيد انطون سعادة في «الصراع الفكري في الادب السوري» ، وهو المواطن «الشويري» لابن «الشوير» خليل حاوي .

فقد انخرط حاوي منذ الخامسة عشرة في تجربة الحزب السوري القومي الاجتماعي ، وكان يعتبر نفسه ، حتى بعد انشقاقه عن الحزب ، خالص العقيدة فيه ، وبالتالي فانه لمن الاكيد تعرفه على كتاب سعادة ، وتشربه بمفاهيمه ، التي دعت شعراء بلاده ، ضمن مفهوم قومي حضاري جديد ، الى استلهام رموزها الاسطورية ، بوصفها رموزا جمعية للذات القومية - الحضارية السورية ، وبهدف نهضوي لدى سعادة ، هو هدف او وظيفة ايجاد موصل الاستمرار الفلسفي ما بين السوري القديم والسوري القومي الاجتماعي الجديد على حد تعبيره .

فمن المؤكد ان خليل حاوي كان يعرف الرمز «التموزي» قبل ان يجد في يونغ «صياغة نظرية» له ، وقبل ان يقرأ «الارض اليباب» ، كما ان تجربته للرمز «التموزي» تضرب عميقا في

تجربته في حركة النهضة السورية القومية الاجتماعية ، وهذا ما بينته مراجع رموزه التموزية ، وفي مقدمتها الرموز النارية التموزية التي تستعيد «الزوبعة ـ السورية القومية الاجتماعية ، في سياق رمزي ، ديناميكي خاص ومستقل في آن ، غير أن «يونغ» و«اليوت» قد ساعداه بالتأكيد على تطوير تمثله لفهم سعادة لاستخدامات الرمز التموزي ووظائفه ، الذي استخدمه ـ في كتاباته المنشورة ـ اول ما استخدمه في «نهر الرماد» (١٩٥٧) ، وهو الاناشيد التي كتبها ابان انفصاله «الموجع المفجع» [٣] ما يصفه ـ عن الحزب السوري القومي الاجتماعي ، فاتت هذه الاناشيد متمثلة ومستوعبة بتأثير المحنة وعواملها ، لروح عصرها الوجودية ، المهيمنة كـ«ايديولوجيم» من «ايديولوجيمات» ثقافة الخمسينات والستينات .

يعني ذلك ان مراجع التجربة الشعرية عند حاوي متعددة ، وأنه قد ذوبها وصهرها في نسيجه الخاص الفريد ، بشكل اصبحت فيه هذه المراجع ـ داخل التجربة الشعرية الحديثة ـ تعرف به ولا يعرف بها ، فهو الذي يستدعيها اكثر مما تستدعينا بحد ذاتها .

ولعل الأساس «السعادي» العميق في خليل حاوي الشاعر [٤] ، يكمن لا في اعلائه للبطولة الفادية ، التي يموت فيها النبي القادر فردا ويبعث امة ـ جماعة ، ولا في تمجيده لـ«نسل الابطال» القادرين وحسب ، بل ويكمن أيضا في أن نظرية سعادة القومية ، قد أسست لأول مرة الفكرة القومية على الأرض ـ البيئة .

لم تعد، الأرض شعريا ـ هنا موضوعا للزخرفة والتغني بل كيانا حضاريا قوميا ، لقد تأسطرت الأرض وتقدست واصبحت منبعا بحد ذاته للقيم ، وقد أذكت النكبة الرهيبة (وصلت ذروتها في ١٥ ايار ١٩٤٨) التي كان جوهرها طرد الفلسطينيين واقتلاعهم من أرضهم ، هذا الحس الاسطوري ، ذو الأبعاد الأسطورية والانطولوجية والميتافيزيقية بالأرض .

سيفسر ذلك لنا أن الرمز التموزي في شعر حاوي رمز مسيحي ، ولكن الرمز المسيحي الخاص هو بمثابة طبقة دلالية في رمز أوسع هو الرمز التموزي الوثني. الرمز المسيحي روحي حيث ينهض المسيح في الروح في حين أن الرمز التموزي الوثني أرضي ينهض في حياة الأرض ودورتها الطبيعية ، والمشترك ما بين الرمزين هو الانبعاث .

والمهيمن في شعر حاوي ، حين يتحايث الرمزان التموزي والمسيحي ، هو الاستخدام التموزي ـ دلاليا ـ للرمز المسيحي ، بما يحتمله هذا الاستخدام من تقديس الأرض ، وقد وجدنا في شعر محمود درويش الذي يعتبر استمرارا تطويريا وذرويا للقصيدة التموزية ، هذا التأليه للأرض وتنزيهها بوصفها «المعنى» بالمدلول اللاهوتي ، الذي يتعالى عن الصورة أو التجلي أي بوصفها «الله» أو «المطلق» . وعند حاوي نجد تواتر هذا الاستخدام الميتافيزيائي الانطولوجي للأرض بوصفها قوة الهية كونية ، تستوعب في بنيتها الشعرية الرمزية الديناميكية ، اسقاطات الموقف القومي ـ الحضاري ، ومعاناة الشاعر في ضوئه للكونية .

واذا كنا نجد لدى درويش استخدامات الصوفي العارف للاله المنزه المتعالي وقد غدا أرضا قومية أو «معنى» باللغة التيولوجية متعاليا على «الصورة» و«متجليا» فيها ، في آن ، من دون ان تحصره او تكونه نهائيا ، فاننا نجد لدى حاوي استخداما «ناريا» للرمز «التموزي» تضرب مراجعه في «الزوبعة» وارادتها «السدومية» في انشاء نسل قومي جديد ، ينهض من رماده أي ـ على نحو ما ـ في سياق ممكن من سياقات «الزوبعة» السورية القومية الاجتماعية ، وتمجيدها الالهي للبطولة القادرة ، التي تمنح في موتها الافتدائي الفردي ، الحياة الجماعية للأمة ، فيموت البطل فردا ويبعث جماعة ، وهنا التداخل الدلالي المتعدد الأبعاد ما بين «تموز» و«المسيح» في شعر حاوي .

كي نفهم حاوي الشاعر ، علينا ان نستذكر حيوية شخصيته وقلقها وتناقضاتها المريعة ، لقد كان في المحصلة شخصية عصابية محضة بالمعنى الواسع للكلمة ، حول كل شيء لديه الى عصاب ولكن الى عصاب مبدع ترك تأثيرات حاسمة ، وداخل هذه الشخصية العصابية بالمعنى الواسع ، نفهم تمثل خليل حاوي لوجودية عصره واستيعابه اياها ، كـ«ايديولوجيم» » مذوب في رؤيا كيانية فريدة وشخصية تدل على الشاعر ، ليس بوصفه «فردا» بين «افراد» بل بوصفه في ضوء اللغة الوجودية المصطلحية «شخصا» بينهم .

كان حاوي هذا الشخص ، ولربما تأثر بالاتجاه «الشخصاني» النامي في الحركة السورية القومية الاجتماعية ، ذات الاهتمامات الفلسفية ، أبوه غياب سعادة في مغتربه القسري في الارجنتين ، هذا الاتجاه الشخصاني ، قاد سعادة الى طرد يوسف الخال من الحزب ، بارادة تنظيمية حديدية منه ، هو المولع بالقضايا الميتافيزيقية ، مع انه مادي في العمق .

لقد حملت هذه «الشخصانية» في روحيته وبالتأكيد شكلا «وجوديا» يتصل بـ«ايديولوجيم» الوجودية في عصرها ، غير انه ذوب هذا «الايديولوجيم» في معاناة تجربته الرؤيوية الكلية ، فغدا معطى من معطياتها ، ولكنه معطى بيّن او بارز .

* *

يكاد عالم حاوي يكون هو عالم التضاد . يولد التضاد أثرا دراميا بقطبية التناقض وديناميكيته داخل الذات الشعرية ، وظفه حاوي بشكل بارع ، في شكل القصيدة الرؤيوية متعددة الاصوات ، التي تعبر اصواتها المتعددة عن المستويات المتناقضة والحائرة للذات الواحدة المنشطرة كما في «البحار والدرويش» مثلا .

اذا ما اخذنا عناوين مجموعات حاوي ـ والعنوان سيميولوجيا هو مفتاح سر النص ـ فاننا نجد هذه المتضادات

فيها : «النهر والرماد» ، «الناي والريح» ، «بيادر الجوع» ، «الرعد الجريح» ، «من جحيم الكوميديا» . لننتبه هنا الى التضادات المتوالية ما بين «النهر» مكمن الانبعاث والخلق والحيوية و«الرماد» مكمن الموت والعدم والجمود . وما بين «الناي» بحركته الغنائية الهادئة الساكنة المطمئنة و«الريح» بحركتها الجارفة ، وما بين «البيادر» بمعناها الاخصابي و«الجوع» بمعناه اليبابي ، وما بين «الرعد» القادر و«الجريح» الذي يصير تضاد الرعد من منتجاته ، وما بين «الجحيم» و«الكوميديا» .

هذا التضاد على مستوى المفتاح السيميولوجي ـ العنوان يحضر في الاصوات المتعددة ، مثلا في قصيدة «البحار والدرويش» و«السندباد» و«عند البصارة» ، وبهذا المعنى فان التضاد قائم داخل العالم الشعري نفسه ، بدلالاته وصوره . انه على وجه الدقة قائم داخل الصورة الرؤيوية نفسها ، ولكن ضمن ابعادها الدلالية المفتوحة .

داخل هذه الابعاد نستطيع ترسيم التضاد لصورة الكائن في شعر حاوي ، ما بين الكائن الانحلالي والكائن الانبعاثي ، هذا التضاد هو تضاده كشخص وتوتره كشاعر . فهناك في شعره الذي ينحو منحى الصورة الرمزية الواسعة ، من نوع صورة «القطرس» L'ABBATROS البودليرية ، الشهيرة متعددة الاطراف ، حضور الكائن في اطار علاقات التضاد ، اما كائنا انحلاليا عدميا مسحوقا بغصاته الوجودية او كائنا انبعاثيا ذا جدوى ودلالة ومعنى . والكائنات هما مستويان من مستويات الذات الشعرية في انفصامها وتناقضها وتضادها الداخلي ، ولكن داخل تناقضات وحدة الذات بالموضوع ، وتماهي الانسان بالكون .

في تمييز هذين الكائنين المستعرين داخل الذات الواحدة ، نعثر على الكائنات الانحلالية في شعر خليل حاوي ، التي تشرح تجربة وجودية فردية ، كانت «ايديولوجيا» في الخمسينات حين نشبت معركة «الوجودية» في الثقافة العربية ، بشكل صاخب وايديولوجي وسياسي ، اي بشكل حاد ، يحمل بصمات المرحلة التاريخية العاصفة .

ففي «السجين» نحن ازاء أشلاء السجين ، الطين ، العظام ، الرمة ، التي بعثرتها ارجل الفئران ، حيث رثت عظام السجين منذ سنين ، وحيث انه فاقد الوجه ، كما نعثر على الدرويش العتيق في «البحار والدرويش» ، الذي غرست رجلاه ، في الوحل ، وبات ساكنا يمتص ما تنضحه الأرض الموات ، وينمو طفيلي النبات على جلده الرث العتيق مقابل «البحار» الديناميكي القلق ، وفي «جوف الحوت» الذي تستعاد فيه تجربة «السجين» بشكل آخر ، نحن ازاء مصنع وحشرجات وسحب صفراء وجو جحيمي سعير ، وكهف تدب العنكبوت في زواياه ، وخفافيش تظهر في اسى الصمت ، حيث يتمطى الموت داخل كهف الشاعر المحموم الضرير فيموت ، وفي «عودة الى سدوم» نحن ازاء ايوب الصابر العاجز ، واطمار الاب وعكازه ، والخفاش المذهب ، وليلى السلبية ، وشهرزاد ، وفي «ليالي بيروت» نحن ازاء كائن هو شيء «تافه»، عمره مشلول مدمى ، عبثي دون جدوى وايمان ، يعيش في السأم الوجودي ، ويحمل جحيمه في دمه ، ويحيا متحللا في اللهو والحانات واللامعنى ، وفي «دعوي قديمة» نحن ازاء كائن هو ضحية السأم الملعون ، الذي لا يجديه شيء ، كما نحن في «جحيم بارد» ازاء كائن مدمى يصطاد الذباب (والذباب كلمة وجودية) ، يطوف في زوايا الليل بالحانات (السلوك الوجودي) ، ملموما من وحلة الشارع ، السأم ، والرؤى السوداء ، باردا مشلولا ، رث حسه ، وانحلت اعصابه ، شباكا من خيوط العنكبوت ، وبيته قبر ، وفي «الجراح السود» نحن ازاء جنازة خرساء لا تنوح ، حمى جروح ودم يسود في الجروح .

اذا ما تأملنا في هذه الكائنات الانحلالية ، فانها كائنات وجودية صرفة ، تمتص «الايديولوجيم» الوجودي في الخمسينات ، الذي كان «ايديولوجيم» عصر ، ومن هنا تطفو الكلمات ـــ المواضيع : المنفى ، السأم ، الموت ، التفكك ، العبث ، اللاجدوى ، العدمية ، الانحلال الروحي ، لتميز التجربة الوجودية للرؤيا .

عانى خليل حاوي هذه الكائنات الانحلالية وجوديا ، اي في تجربة وجودية تعنى معاناته لهذه التجربة ، ان هذه الكائنات ليست مضادة لذاته الشعرية بالضرورة ، بل هي مستوى من مستوياتها في لحظة ازمة . هذه اللحظة كانت بالنسبة لحاوي ، لحظة اقصاء الحزب له وتهميشه وتكفيره ، وتحويله الى كائن رث ، منحل ، غير ان لها ايقاعا وجوديا يتجاوزها ،كان يفعل فعله في روح حاوي الشعرية ، اذا كانت التجربة الوجودية ـ بالمعنى الضيق ـ الانحلالية والعنكبوتية والعدمية والعبثية للكائن ، مستوى من مستويات الذات الشعرية ، فان خليل حاوي ، يطرح ازاءها ، في سياق علاقات التضاد في عالمه الشعري ، تجربة الكائن الانبعاثية الكلية ، وهنا تحديدا نعثر على دلالة الرمز التموزي الانبعاثية لديه ، حيث تكتسب ابعادا قومية حضارية وانطولوجية وميتافيزيقية في صورة رمزية ديناميكية ، كانت الدلالة «النارية» لها . بالمعنى الاسطوري هي المهيمنة في «نهر الرماد» ، فما هي مميزات هذه الصورة الرؤيوية الرمزية الديناميكية ؟

❊ ❊ ❊

كي نفهم هذه الصورة ، علينا ان نعرف اختراقها للحس وبحثها عن الروحي واللامرئي ، فيه ، فخليل حاوي شاعر حسي بمعنى من المعاني ، الا انه يتجاوز الحس الى ميتافيزيائيته ، وهو مشبع بالمادة في الآن الذي يكتشف ابعادها الانطولوجية الخفية . لعل ذلك يفسر حسيته وميتافيزيائيتها في آن ، وهو ما يطرح علاقة رؤياه الشعرية بالمادة .

تبدو المادة في شعر حاوي مشبعة بالوجود . انها على وجه الدقة معطيات حسية مشبعة بعوالم لانهائية منفتحة على

اللامـرئي . هنا قـد بدأ يمكن الحديـث عن ميتافيـزياء الحسي في شعـر حاوي ، وطريقة انتاجه الـرمزية الديناميكية لها ، التي هي بالضرورة طـريقة رؤيويـة حدسيـة ، ذات طبيعة ميتافيـزيقية ووظيفة معرفيـة داخلية مباشرة ، اذ ان لغة الرمـز الديناميكي لا يمكن ان تكون الا لغـة ميتافيزيـاء الحسي ، والبحث عن الروحي في المادي ، وكاننا ازاء نـوع من لغة صوفية مـادية ، تتواصل مع الاشياء والمعطيات الحسية بوصفها عوالم روحية.

لعل ذلك يفسر لنـا هيمنة الطابع الحسي على اغلـب رموزه، على مستوى البنية الظاهريـة او السطحية او اللفظية للقصيدة ، واشعـاعها بـدلالات ميتافيـزيائية وانطـولوجيـة واسطوريـة وحضارية لا محدودة على مستـوى البنية العميقة او التوليـدية فتتحرر اللغة الحسية الظاهرة في هـذا السياق الرؤيوي الرمزي الديناميكي مـن «المعنى» وتتجه لتوليد اثر دلالي مـركب ومتعدد بالعوالم الميتافيزيائية للمادة ، يتخطى محدودية المعنى وحدوده القارة .

ويكمن تخطيها للمعنى وانفتاحها على الـدلالة ، في سياقها الرؤيـوي الرمزي الديـنـاميكي ، الذي لا يقارب المادة بـوصفها معطى نهائيا بل بـوصفها معطى متفتحا باستمـرار على ابعاد لا مرئية ، يكتشفها الـرؤيوي ويرتادها ، وهو مـا نتبينه من خلال الطاقة الارجاعية لرموز حاوي الحسية .

والارجاع تعريفا هو قدرة الاشـارة اللغوية في عملية القراءة على استدعاء غيرهـا ، بشكل تكون فيه اشارة سيميـولوجية اي رمـزية ، كما نجـد ذلك في رموز الملح والجسر والنـار والارض ، والارض الموات والطين والعـــروق والـــدار والغيـث والشمس والجلاميـد والجليـد والكهف والعنكبـوت ... الخ ، التي تشكل بالمعنى السيميـولـوجي رموزا دلالية ارجاعية متـواترة على نحو كثيف في شعـر حـاوي ، مثلما ميزت في الـوقت نفسـه معجمـه الشعري .

فهذه الـرموز برمتها كما نـلاحظ رموز حسية مـرجعية ، اي رموز تحيل على مستوى البنية الظاهرية للقصيدة الى مراجع حسية محددة ومحدودة المعنى ، في حين انها على مستوى البنية العميقة ذات طـاقات ارجـاعية لا محدودة الى سلسلـة من الاثار الدلالية المفتوحة ، التي تكتسب في السياق القرائي للقصيدة ،اي في سياق وضعيتها في عملية التلقي ابعادا دلالية متعددة .

وهذا هو جوهر التميـيز ما بين المعنى والاثر الدلالي ، اذ في المعنى يكـون الشعـر تعبيرا عن حـالـة قـائمـة منجزة او عن مـوضـوع ، انـه تعبير عن العالم ، في حين انـه في الاثـر الـدلالي يكتسب طـاقات خـالقة لعالم جـديد ، تتخطى فيهـا التجربـة الرؤيوية حدود العلاقات المنطقية الى الادراك الحدسي .

وربما يكمن هنا ، وفق اجتهاد ممكن الفرق برمته ، بين ما يمكن تسميتـه جـدلا بالـرمـز التعبيري المحاكـاتي الـذي ينقل شعورا ، ذا طـاقة ارجـاعية محدودة او شبـه ايقونيـة ، وبين ما يمكن تسميته بـالرمز الديـنـاميكي الرؤيوي الذي ينقل معـرفة داخلية مباشرة ، أي حدسا ذا طاقات ارجاعية لا محدودة .

تنطلق اللغة الرمزية في شعـر حاوي تحديدا من المعطيات الحسية للمادة ، الا ان السياق الـرؤيوي الرمزي الـديناميكي ، يجعلهـا تتخطى مـراجعهـا الحسيـة الى ارجاعـاتها الـدلاليـة السيميولوجية الثرة والمفتوحة ، ولنأخذ مثالا نموذجيا على ذلك رمز «النار» المتواتر في شعره ، فـالميزات الذاتية لـ«النار» هي :

النار (+ اسم) (+ محسوس) (+ غير حي) (+ طبيعي) في حين ان مميزاتها السياقية الشعرية هي :

النار (+ فعل) (+ مجرد) (+ حي) (مؤنسن مؤطر)

تحضر كلمة «النار» هنا شعـريا ، ليس في معناها المرجعي الحسي المحـدد ذي المقومـات الـذاتية ، بـل في معنى معناهـا او دلالتهـا الضمنيـة المرافقـة ، فتكتسب كلمـة «النـار» مميـزات سياقيـة مختلفة عن المميـزات الذاتيـة لـ«النار» . وبكـلام آخر تكتسب ابعـادا رمزيـة ديـناميكية ، هي ابعـاد القـوة الكونيـة الخالقـة للعـالم الجديد عبر رمـاد التجـدد والاحتراق . فيكـون لـــ«النار» رمـــزيـا ، فعل «الاحيـــاء» و«التـوليـــد» و«البعث» و«النفض» ، اي يكـون لها فعل كلي قـادر مـؤلهن ، وهـو فعل ينجلي في آثار دلاليـة انبعاثية ونشـورية ، ذات ابعاد حضـارية وقومية ، حيث تـرجع «النار» سيميولوجيـا الى العنقاء وملكارت وسدوم والبعل ... الخ ، ليكتسب رمز «النار» ابعادا اسطورية.

ان يكن رباه لا يحيي عروق الميتينا
غير نار تلد العنقاء فينا
في القرار
فلنعان من جحيم النار
ما يمنحنا البعث اليقينا
أما تنفض عنها عفن التاريخ
واللعنة والغيب الحزينا
تنفض الامس الذي حجر
عينيها يواقيتا بلا ضوء ونار.
وبحيرات من الملح البوار.
تنفض الامس الحزينا
والمهينا ،
ثم تحيا حرة خضراء تزهو وتصلي
لصدى الصبح المطل
وتعيد
من ضفاف «الكنج» «للأردن» «للنيل»
تصلي وتعيد :
يا اله الخصب ، يا تموز ، ياشمس الحصيد

تبدو النـار هنا بعد تحولها من «اسم» في المميز الذاتي الى «فعل» مؤسطـر في المميز السيـاقي ، وكأنها تضطلع بالـوظيفة الـرمزيـة للفعل الشعـري "Verbe poétique"، اي مـا يقترب من وظيفة الكلمة الخالقة الالهية التكـوينية ، ومن هنا تنبثق دلالتها

الضمنية المقدسة ، بشكل يؤلهن فيه حاوي النار ويؤسطرها .

فبكلام موجز ، ليست النار هنا مجرد كلمة بل هي رمز ديناميكي بالمعنى الرمزي ، يضطلع بوظيفة الخلق التكوينية المقدسة ، التي تكتسب لدى حاوي شكل القوة الكلية النارية القادرة .

وبوصفها اشارة سيميولوجية تبعث دوالا مفتوحة اخرى ، لا مجرد كلمة تذكر بـ«معنى» مرجعي محسوس ومحدد وقار ، فانها تتحول في الانتاج الرؤيوي لها ، الى رمز تتمثل ديناميكيته ، في طاقته الارجاعية المفتوحة ، الى فسيفساء من الرموز ، يمتصها هذا الرمز ويدمجها في بنائه ويجعلها من عندياته .

ومن هنا يتميز رمز النار بالخاصة «التكثيفية» . التي تعني ضم صور متعددة في صورة رؤيوية واحدة متعددة الابعاد والدلالات ، وهو ما يكشف عن حيوية الرمز وثرائه الدلالي المفتوح .

فـ«النار» على مستوى معنى المعنى ، اي على مستوى البنية الرمزية ، هي الصورة الالهية الكلية القادرة ، الخالقة والمكونة ، التي «تحيي عروق الميتين» وتقوم بفعل «البعث» و«النفض» و«الحياة»، وكلها دلالات نشورية وانبعاثية ويتفرع عن صورتها الاحيائية هذه ، صورة اخرى مكثفة ومدموجة فيها هي صورة «العنقاء» التي تتجدد من رمادها وتبعث حية من جديد ، ومن هنا اذا ما حفرنا في الصور الارجاعية التي يثيرها رمز النار ويستدعيها ، فاننا نجد تكثيف الصورة «الملكارتية» النارية للبعل ، اي صورة البعل ـ حدد كاله الصاعقة ونار السماء حيث تتحول صورة البعل النارية «الملكارتية» ،دلاليا الى الصورة الاخصابية لرمز «تموز» الذي هو احد استبدالات «البعل» .

بهذا المعنى يحول خليل حاوي رمز النار الى نمط اصلي او نموذج اعلى ، يستمد نوياته الاساسية من الطبقة الاولية السابقة على حياة الفرد ، اي طبقة اللاوعي الجماعي ، فيصب في هذا الرمز مغزى كليا ، يثير دلالات الانبعاث الكوني والقومي الحضاري ، فيكتسب الجحيم دلالة المطهر القومي ـ الحضاري المقدسة والمؤسطرة.

حيث تتضاد صورة الموات (العفن والعيون المتحجرة وبحيرات الملح البوار) مع صورة الانبعاث (الحياة الحرة ، الخضراء الزهو ، شمس الحصيد...). لتأخذ في التحولات الدلالية للقصيدة ، وتبعا لقانونيات التضاد في عالم حاوي الشعري ، شكل تضاد ما بين الكائنات المنحلة العاجزة والكائنات القادرة .

يعين خليل حاوي هذا المغزى الكلي ، في اللحظة القومية ـ الحضارية المعاصرة التي عاشها وانخرط فيها بوصفها لحظة الانبعاث القومي ، ومن هنا فان رمز «النار» الديناميكي المعقد والمتعدد الطبقات الدلالية ، يتعين على مستوى الارجاع الى التجربة الشخصية للشاعر ولكن بوصفه شاعرا نبيا جماعيا او رائيا يتكلم بلغة الرموز الاصلية ، هذا التعيين يجد نفسه بصورة معقدة في تجربة «الزوبعة» (٥) التي رمزت الى حركة الحزب السوري القومي ـ الاجتماعي ، الذي انخرط فيه حاوي ، وكتب قصائد «نهر الرماد» او اناشيده كما كان يحب ان يعبر ، ابان الانفصال «المفجع الموجع» عنه على حد تعبيره . فالصورة «الملكارتية» للنار هي الصورة الحدسية العليا لـ«الزوبعة» بمعناها العميق الانقلابي . فتكون «الزوبعة» باشاراتها الروحية والارادية في ذوات المكافحين بحد ذاتها احد الرموز الضمنية التي يحيل اليها رمز «النار» في شعر حاوي ، وهو ما يكسب رمز النار ثراءه الدلالي الخصب والمفتوح .

ليست الطبيعة الميتافيزيقية لرمز «النار» سوى نتاج للادراك الحدسي اي للادراك الشعري الرؤيوي الذي يجعل الرائي متصلا مباشرة بقلب الوجود . من هنا يمكن القول ان هذا الرمز في شعر حاوي ، رمز «تناصي» ، يقوم على طاقة ارجاعية لشبكة من الرموز ، يمتصها ويحولها من جديد .

فاذا ما استخدمنا مصطلحات علم النفس ، فان عمليتي الاجتياف INTROJECTION والاسقاط PROJECTION تحكمان الطاقات الارجاعية للرمز من منظور نفسي ، والتي هي طاقات امتصاصية وتحويلية في آن ، واذا كانت وظيفة الاجتياف امتصاصية على الدوام ، مما يجعل الرمز الشعري يدخل بالضرورة في تعالق نصي مع رموز اخرى ، فان وظيفة الاسقاط تحيينية ، مما يجعل الرمز الشعري وهو الذي يضرب في طبقة اللاوعي الجماعي الاصلي حينيا أو حاليا في لحظة معاصرة تتعين فيها دلالات الرمز الاسقاطية ، ونجد الاحالات الى هذه اللحظة في صورة «الامة التي تبعث من جديد» و«النسل» و «البطل القادر» . وفي الصور الخفية المضمرة لـ«الزوبعة» . و«نفض الامس الحزين» و«عفن التاريخ».

يأخذ رمز «النار» في قصيدتي «سدوم» و«عودة الى سدوم» تحولا دلاليا آخر ، يتميز باجتياف التجربة «السدومية» في العهد القديم ، وتحيينها في اللحظة المعاصرة ، وذلك باسقاط قيم «الزوبعة» القومية عليها ، فتحين «الزوبعة» المعاصرة الرمز بقدر ما يؤسطر الرمز الزوبعة ، ويكسبها ابعادا كلية . فالصورة «السدومية التي يجتافها الشاعر ـ الرائي ويمتصها هي صورة «الزوبعة» الكونية ، النارية والكبريتية القادرة ، التي لا تبقى ولا تذر ، ماحقة كل شيء ومحولة اياه الى رماد .

كان في الآفاق والارض سكون
ثم صاحت بومة ، هاجت خفافيش
دجا الافق ، اكفهرا
ودوت جلجلة الرعد
فشقت سحبا حمراء حرى
امطرت جمرا وكبريتا وملحا وسموم
وجرى السيل براكين الجحيم

احرق القرية ، عراها
طوى القتلى ومرا .

فتغدو الالتفاتة الى ماضي سدوم ، الذي يحضر في القصيدة في صورة مطارح البيت والسمر والذكرى المبادة ، مثل التفاتة امرأة لوط التي ينجيها الرب ، وتحولها الى عمود من الملح ، ويمتص حاوي في حركة «تناصية» عميقة التفاتة امرأة لوط تلك ، ويضمنها في الطبقات الدلالية لصورته الرؤيوية ، التي يشكل فيها الملح رمزا للعقم :

عبرتنا محنة النار
عبرتنا هولها قبرا فقبرا
وتلفتنا الى مطرح ما كان لنا
بيت وسماء ، وذكرى
فاذا اضلعنا صمت صخور
وفراغ ميت الافاق صحرا
واذا نحن عواميد من الملح
مسوخ من بلاهات السنين

من هنا يمجد الشاعر ـ الرائي ، المشبع في لحظته الاسقاطية المعاصرة بقيم «الزوبعة» وارادتها الانقلابية ، التجربة السدومية في قصيدة «عودة الى سدوم» ، اذ يعود الرائي من السماء الى الارض ، عودة «سدومية» تدميرية ، لا تبقى ولا تذر فيها شيئا ، ففي عيونه «طوفان من البرق» و«رعد الجبال الشاهقة» و«النار» و«الصاعقة» . ان النص الغائب لهذه «السماء» التي يعود منها الرائي الى الارض ، هو الرمز «الملكارتي ـ البعلي» . فالصورة الرمزية للسماء هي صورة ملكارتية ، اي صورة ملكارت اله النار والصاعقة ، وكأن الشاعر ـ الرائي في جبله الذي يستدعي موسى «كليم الله» في الجبل ، ولكن بعد ضمه في صورة جديدة لرائي ، هو «رسول» ملكارت الى أرض سدوم الموبوءة بالكائنات العاجزة ، وبالخطايا وبـ«نسل السبايا» «الخصيان الضئال» «نسل سدوم» .

تحضر أرض سدوم الهالكة الموبوءة في العالم الشعري حضورا مرجعيا يشير الى واقع الامة في اللحظة المعاصرة التي يحين فيها الشاعر ـ الرائي رؤياه «الملكارتية ـ البعلية» . انها صورة «الأمة ـ الفندق» التي تشير اشارات سيميولوجية الى «نزلاء» يعبثون بها ، هم في القصيدة «غزاة الشرق والغرب» . ففي الصورة المرجعية لـ«الأمة ـ الفندق» واشاراتها السيميولوجية الى واقع معاصر . هناك «نسل سبايا» «نسل خصيان ضئال» يعملون كـ«خرقة ممسحة» في «فندق الشرق الكبير» ، فالبنت تستمرىء «ناب خصي» لأنه «ناب أمير» ، والشاعر يتكسب خلف «الجيوب» و«الدنانير» . و«الأب» عاجز مهلهل في «اطماره» و«عكازه» ، والنسل يتعبد «خفاشا مذهبا» هو احد رموز حاوي العاجزة المتواترة التي هي في بنيتها العميقة هنا استبدال «تناصي» «للعجل الذهبي» الذي يتعبده «الشعب» . وحينما يتلفت الرائي في عودته الى الواقع ، فانه لا يرى سوى الكائنات العاجزة المستكينة : استكانة صبر ايوب ، وانتحاب حب ليلى ، وتوقي شهرزاد لظلم السلاطين ، و«الذاكرة» و«الأمس» أي الماضي كله الذي تمحقه الزوبعة الكونية النارية في قصيدة «سدوم» هو نفسه هنا الذي تمحقه العودة «النارية» «الملكارتية» للشاعر ـ الرائي ، انه «كل امسه» ، تبيده عودته «السدومية» المدمرة وتحيله الى رماد ، كما «تجرف النار ذاكرته» .

ومن هذا الرماد تنبثق مكامن الخصب والانبعاث والتجدد التي يرمز لها الرائي بـ«النهر» في صورة «نهر الرماد» المتضادة داخليا ما بين صورتي الموات والانبعاث ، وكأن السدومية المهلكة هي تجربة انبعاثية ، وكأن التجربة انبعاث الذات لا يتحقق الا بتدمير الذات القديمة ومحقها وترميدها ، واحراق النار لـ«البيت المخرب» ، وليس «البيت» هنا كلمة بل رمز متواتر في شعر حاوي ، يحضر في «السندباد في رحلته الثامنة» تحت صورة تحول الرمز عبر الأسماء . فتكون «الدار» و«الرواق» اسمين من اسماء ذلك الرمز الذي يشير الى الذات . يمجد حاوي ابادة الذات القديمة ، ذات نسل السبايا والخصيان الضئال.

فليمت من مات بالنار
وبالطوفان .. لن ابكيك يا نسل سدوم

لن يعود الشاعر هنا ذلك البوذي الذي وجدناه في اسم «الدرويش» في قصيدة «البحار والدرويش» . فهو ليس «بوذيا يحبه ، يطعم الطحلب والقمل شرايينه وقلبه» ، بل رسول «ملكارتي» يدمر وقد تقمص ذات رب العهد القديم «سدوم» ويرمدها . فيحن الشاعر ـ الرائي الى انبعاث «الأرض» من جديد بواسطة «بعلها الالهي القديم» .

لن تموت الأرض ان متم ..
لها بعل الهي قديم
طالما حنت اليه عبر ليل العقم ..
أنثى والهة
فضها البعل ورواها
فغصت بالرجال الآلهة

في هذه الصورة الرؤيوية . تمتص الآليات الرمزية الديناميكية ، الصورتين الاسطوريتين ، للقوة الكونية الالهية المذكرة الممثلة بـ«السماء» والتي تحضر هنا عبر أحد استبدالاتها الذي هو «البعل» في طبقة أولى و«البعل الملكارتي» المدمر في طبقة ثانية ، لتتواصل الطبقتان مع طبقة ثالثة ثاوية هي طبقة رب العهد القديم ، وللقوة الكونية الالهية المؤنثة الممثلة بـ«الأرض» اي «عشتار» في الصورة الخفية او الغائبة المضمنة والمكثفة في آن ، البعل هنا هو الزوج الكوني للأرض ـ الأنثى الوالهة التي تحن الى ماء زوجها الكوني عبر ليل العقم ، فيفض بما تثيره اشارة يفض من اشارات سيميولوجية الى

انسنة «الأرض» وجعلها ذات «بكارة» ، الأرض و«يرويها» ، لتغص بـ«الرجال الآلهة» .

تحضر هنا علاقات التضاد ما بين السمر الطوال والخصيان الضئال ، الرجال الآلهة ونسل السبايا نسل سدوم ، حيث يمجد حاوي النسل القادر ، العملاق ، الطويل الفولاذي الذي احرق الرائي «سدومه» برمتها من اجل بعثه . فيرى هذا النسل الذي تصلي الرؤيا له ، في صورة البطل القادر المنتظر ، الفارس الذي يمتشق البرق على الغول والتنين ، تتوالى هنا الحركة التناصية لصورة هذا البطل ، انه بدوي ضرب القيصر بالفرس وهو ما يشير فيما يشير الى محمد ، وطفل ناصري وحفاة ، وهو ما يشير الى المسيح وحوارييه ، ومار جرجس او الخضر .

لا يولد هذا البطل الكلي القادر المنتظر الا «اعجازيا» ، فيسمي الشاعر ـ الرائي بالدلالة المقدسة لـ«البسملة» بأشكالها ، او بكلام ادق يبسمل باسم هذا البطل القادر القاهر ، الذي يبعث سدوم من رمادها ، ذاتا جديدة ، ويحل الخصب ، ويمضي في أثر الغزاة .

لتحل المعجزات
رب ماذا
رب ماذا
هل تعود المعجزات ؟

لقد بقي خليل حاوي يصلي للبطل القادر الذي حوله الى نمط أصلي هو نمط البعل ، ففي قصيدة «بعد الجليد» يحضر الجليد هنا بوصفه رمزا الى الأرض ــ الجسد ــ الذات الموات ، حيث عروق الأرض ميتة ، وأعضاء الجسد متيبسة ، والذات مقطوعة الانفاس ، فتندمج في خصائص البطل القادر المخلص وتتكثف خصائص ملكارت الابادية مع خصائص البعل الذي «يفض التربة العاقر» ، وخصائص المسيح المشاراليه بـ«الفصح المجيد» مع خصائص «تموز» لتكون صورة هذا البطل المنتظر صورة رؤيوية رمزية ديناميكية ، تكثف شبكة او فسيفساء من الرموز ، وكما في «عودة الى سدوم» فان البنية الاشارية للأرض هنا هي بنية عشتارية ، بنية الشهوة الوالهة التي تبحث عمن يرويها ويفضها وينجب منها نسلا جديدا هو في الرؤيا الشعرية وتعيناتها في اللحظة المعاصرة ، نسل البعث القومي ، الذي يشار له في القصيدة بـ : «الرجال ، الاقوياء ، الصلب ، النسل الجديد ، النسل الذي لا يبيد ، الذي يرث الأرض للدهر الابيد ، النسل العتيد» . وهي صورة «الرجال ــ الآلهة» بتداعياتها «النيشوية» القادرة .

ترتبط الصورة الانبعاثية اذن بصورة الزوبعة التي نجدها في قصيدة «الجسر» وهي آخر اناشيد «نهر الرماد» في صورة البطل القادر الذي «يفني ويحيي ويعيد خلق طفل يولد خفاشا عجوزا في طفل جديد ، فيتولى غسله بالزيت والكبريت من نتن الصديد ، ليخلق فرخ النسر من نسل العبيد» وهي بالتأكيد صورة ملكارتية ـ بعلية اي نارية تدميرية وانبعاثية في آن ، منفتحة على التجربة المسيحية التي تتناص قصيدة حاوي معها ، من خلال انكار الطفل في زمن ملكارت ـ البعل لابيه وامه وانشقاقه عن الارحام ، وتقطيعها وتمزيق عروقها ، والانفتاح التناصي على التجربة المسيحية ، هو في الامتصاص العمقي لقول السيد المسيح «من أحب ابا او اخا او اما اكثر مني فلا يستحقني» ، من هنا يهتف خليل في «الناي والريح» ممتصا قول السيد المسيح :

ربي متى انشق عن امي ، ابي
تلك التي تحيا
تموت على انتظار

هذا الجيل القادر ، الفولاذي ، النسري ، هو جيل ملكارتي ، ينصب له الشاعر الرائي ــ النبي في «نشيد الجسر» اضلعه جسرا وطيدا ، للعبور خفافا من «كهوف الشرق الى الشرق الجديد» ، حيث تصل الرؤيا الملكارتية ــ الانبعاثية الى ذروتها العليا ، وتسترجع ــ ولكن وفق آليات الصورة الرؤيوية وديناميتها ـ اصداء الرؤيا الانقلابية لجيل القوميين العتاة الذين كان حاوي مكافحا بينهم ، وبهذا المعنى أسطر حاوي زوبعة هذا الجيل بقدر ما أنسن الاسطورة وحينها وجعلها ذات دلالات راهنة ومعاصرة .

تضرب هذه الرؤيا الملكارتية ــ البعلية العاتية لـ«الانبعاث» ، مراجعها الواقعية المتينة المعاصرة ، في «زوبعة» البجبة القومية ، وارادتها الصاعقة ، في المحق الناري والتدميري اي الانقلابي للنسل «السدومي» العاجز ، وبعثه من رماده وانقاضه نسلا قوميا بطوليا رسوليا جديدا قادرا ، في شكل نسل رجال ــ آلهة عتيدين ، نسور ، احرار ، وكأنهم «رجال ممبطون بمناطق سوداء على لباس رصاصي ، تلمع فوق رؤوسهم حراب مسنونة ، يمشون وراء رايات الزوبعة الحمراء يحملها جبابرة .. فتكون ارادة للأمة .. لا ترد» . (٦)

ومن هنا اجتافت هذه الرؤيا ، ولكن وفق آلياتها الرمزية الديناميكية ، ما يمكن تسميته على نحو ما بلغة جوليا كريستيفا بـ«ايديولوجيم» IDIOLOGEME مرحلتها التاريخية ، الذي رأى فيه خليل حاوي «ايديولوجيما» للعصر برمته ، وصفه على الدوام بـ«الرؤيا الكونية» التي يستطلعها الشاعر الرائي بوصفه شاعرا جماعيا ، في لحظته القومية ـ الحضارية المتعينة ، وبالتالي فانه يستطلعها كرؤيا قومية ـ حضارية .

غير أن هذه الرؤيا العاتية سرعان ما تخلي الفضاء الشعري لصالح حضور رؤيا ملحمية داخلية ، تتفحص الذات ، او الذوات المتراكمة فيها ، وتميتها ، وتعريها ، لتعود بها الى جوهر فطرتها الأولى ، التي «تحس ما في رحم الفصل ، وتراه قبل ان يولد في الفصول» ، وهو ما نجده في «السندباد في رحلته الثامنة» ، التي هي رحلة ملحمية داخلية في «داره» أي في «ذاته» او بكلام أدق في الذوات المتراكمة فيها . وبعبوره لدهاليز هذه

الذوات ذات الشبكة «التناصية» الفسيفسائية من الرموز ، ومعاناته لغياهبها الرؤيوية ، يعاين في عريه الأخير . وقد عاد الى فطرته ، اشراقة البيت ، ويتم له اليقين .

والأساسي هنا ان اشراقة البعث ليست اشراقة ملكارتية ـ بعلية نارية صاعقة ، انها ليست اشراقة «الزوبعة» ، وتمزيق الارحام ، وتقطيع العروق ، وشق البيوت ، بل اشراقة تطهيرية تنمو من الداخل في سيرورة تموينية للذوات الرثة العالقة بالذات الفطرية .

ليست هذه الذات الفطرية التي يعود اليها السندباد من رحلته التطهيرية ، في مستوى اساسي من مستوياتها ، سوى ذات ملحمية ، تكمن ملحميتها هنا ، في تخطي عالم التناقضات الذي عاينته الذات الملكارتية ـ البعلية بشكل ناري صاعق يؤججها ويدفع بها الى انتصار الترميد والنار ، الى المؤالفة ما بينها ، فيرى خليل صحراء الكلس المالح البوار تمرج الثلج وبالزهر وبالثمار ، مؤالفا ما بين التناقضات ، نازعا عنها هذا التناقض في ضوء فطرة «الطير» الملحمية ، بعد ان كانت رموز «الكلس» والملح» و«البوار» و«الصقيع» احد تحولات معنى «الثلج» عبر الاسم في «نهر الرماد» نقيضة لرموز «الزهر» و«الثمار» الانبعاثية .

واذا كان الشاعر ــ الرائي في «نهر الرماد» يتقمص ذات الرب التدميرية الصاعقة التي تمحق «سدوم» ولا تبقي ولا تذر منها شيئا ، فان الشاعر ـ الرائي في «السندباد في الرحلة الثامنة» يتقمص لغة «البشارة» الانجيلية . وفيضانها بالحب . وبلغة القصيدة لطالما كانت الألفاظ تجري من فم الشاعر ــ الرائي الثائر زوبعته الملكارتية البعلية «شلال قطعان من الذئاب» في حين ان الشاعر ــ الرائي هنا ، تغنى في الدم وتفور بفطرة الطير التي تحس ما في رحم الفصل ، وتستبصر من الداخل ولادته . فــ«الحب» و«مسح الذنوب» و«انماء الكرم والطيوب» و«البلسم» و«السخاء» و«الفطرة» و«احتضان الارض» هو احد مستويات لغة «البشارة» الانجيلية التي تتناقض مع اللغة الملكارتية ـ البعلية لـ«الزوبعة» .

«في طبيعة الانبعاث ان يكون تفجرا من أعماق الذات» , هذا ما يقوله حاوي في مقدمة مطولته المأساتية المرثاتية المفجعة «اليعازر ١٩٦٢» ، الذي ينبعث «من موته» «عقيما» «شريرا» «ينز بأبخرة الكبريت» «ميتا حجرته شهوة الموت» . فتفجع زوجته (مقطع : زوجة لعازر بعد اسابيع من بعثه) بموات «بطلها» «المنبعث» ، وتفتش فيه عبثا عن اية قيمة من قيم انبعاث «صوتها» و«وجهها» و«عينيها» و«عمرها» , يكون الانبعاث هنا «عبثا» مريرا ومأساتيا ، لكائن لم يتشكل انبعاثه من أعماق ذاته ، بل انه منذ لحظة بدء الناصري في بعثه يطالب الحفار بأن ينمق «الحفرة الى قاع بلا قرار» ، وكأن الخضر يتقمص طبيعة «التنين» الجلاد والفاسق ، فيتحول الانبعاث الى نقيضه ، الى موت في الحياة .

وتكمن فلسفة حاوي برمتها لمصائر الانبعاث ، في هذا الرمز الانبعاثي المعكوس ، رمز «اليعازر ١٩٦٢» . وكأن حاوي هذا الرائي العميق ، الذي وصل الى بعث ملكارتي ـ بعلي في «نهر الرماد» ، ثم صلى الى بعث ينبثق من الداخل في «الناي والريح» ، يصادق في «بيادر الجوع» بحدسه الاورفي المأساتي المستبصر للغات البعيدة ، على الصيرورة «التنينية» لـ«الخضر» . وتكشف مشروع «الانبعاث» عن موت اخطر مواتا من الموت نفسه ، وكأنه يصادق بشكل مبكر للغاية ، وقبل ثلاثة وثلاثين عاما من لحظتنا الراهنة ، على ما انتهى اليه «البراكسيس» القومي اليوم ،من نهايات معكوسة مذلة مهينة ، تبدو فيها الامة برمتها ، وكأنها تحاكي «ايقونيا» مصائر «اليعازر» حاوي ، وتبدو فيها الحياة العربية الذليلة الراهنة وكأنها تقلد ذلك الرمز . وكأن الفن ـ كما سبق لأوسكار وايلد أن قال ـ لا يقلد الحياة ، بل ان الحياة هي التي تقلد اليوم حرفيا الفن ، وتصادق على رؤيا حاوي فيها .

وبموته صبيحة ذلك اليوم الاسود من شهر حزيران ١٩٨٢ المثقل بالهوان والانتكاس لنا نحن العرب ، اراد خليل حاوي للطلقة التي اصابت صدغه ، أن تكون خاتمة حسية مأساوية لمصائر هذا الانبعاث المعكوس ، وربما لم يمت حاوي في هذا المصير عن نفسه بل عن الجميع .

هوامش :

(١) كان مرسوما على جبهته وسم ، الضحايا
دمه النار التي تحيي عروقا يبست فيها الخطايا
وحراما أن يلبي لسرير العرس غصات ، الصبايا
أمه الأرض دعته لمصير يدعي من يصطفيه (الرعد الجريح ، ص ٨٦).

(٢) ايليا حاوي ، خليل حاوي في مختارات من شعره ونثره ، دار الثقافة ، بيروت ، حزيران ١٩٨٤ ، شذرات نقدية ص ١٦٢ ـ ١٦٣ .

(٣) من شهادة حاوي في حديثه لساسين عساف ، المفكر العربي المعاصر ، ٢٦ ، حزيران ـ تموز ١٩٨٣ ، ص ١٠٢ .

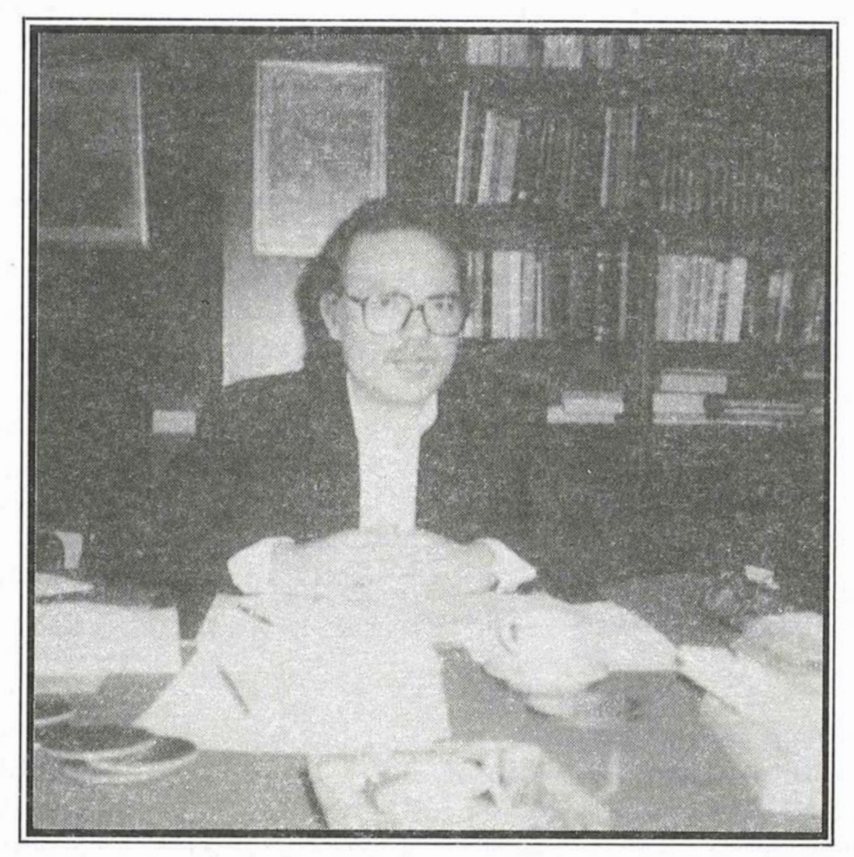
(٤) حول تأثير «الصراع الفكري في الأدب السوري» في «القصيدة التموزية ، انظر : محمد، جمال باروت ، الحداثة الأولى ط ١ ، ١٩٩١ ، اتحاد أدباء وكتاب الامارات ، فصل «القصيدة التموزية» .

(٥) حول ذلك تجد اشارة ـ شهادة معبرة لأخيه ايليا حاوي في : خليل حاوي ، في سطور من سيرته وشعره ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ١ ، حزيران ١٩٨٤ ص ١٣٤ .

(٦) أنطون سعادة ، المحاضرات العشر ١٩٤٨ ، دون مكان ودون تاريخ ودون اسم الناشر ، ص ٣٣ .

***

حوار الحب والمرأة مع الشاعر اللبناني أنسي الحاج



ما أكرهه في العلاقة مع المرأة هو ان أشبه سائر الرجال

* **المرأة صحوتي في حلمي وقد تحقق ولم يزل حلما**
* **المرأة مع الديمومة والرجل مع العبور ، وحلمي اقامة توازن بين الموقفين**
* **أريد من المرأة عندما تتبوأ سلطة أن تتصرف كامرأة وليس كرجل**
* **المرأة أقوى من الرجل بالمعنى الجميل لكلمة قوة : قوة النفس**
* **شفقتي على نفسي هي شفقة الناظر الى خطاياه**
* **حياتي عبارة عن سلسلة فشل مع المرأة**
* **أشد انواع الأذى هي حين يتعاطى الناس معك من خلال صورة خاطئة عنك**
* **كتابي «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» ليس نشيدا طوباويا .. انه كتاب التجربة**
* **العزلة جزء لا يتجزأ من «ميكانيزم» الكتابة .. من دونها لا يستطيع المرء الكتابة**
* **كل اشتراك في الضجيج الخارجي ، هو تبديد لطاقة الكتابة**

أحمد فرحات *

* كاتب وصحفي لبناني.

لم أجد شاعرا مفطورا على الحب بـابداع مثل الشاعر انسي الحاج . فالمسألـة الحبية لـديه كيـانية في العمق .. وجـودا قائما بشروطه الاكثر تجديدا وامتلاء .

واذا كان الحب في الاطـار اليومي يتعـرض لخطر ان يصير مملا ومن دون بـريق ، فان انسي الحاج يعـرف كيف ينسحب في الوقت المناسب ، مؤلفا مصيره من جديد ، بعيدا عن خطر الرتابة والروتين . انه ضد ان يتحول الحب الى عادة تفقد وجهها المتألق ، وحيرتها الجوهرية ، ونزعتها الى الانـدفاع والحيوية والتواصل الذكي .

فالحب هو الأمر الوحيد الـذ ي يميل بالانسان الى مواجهة الزمن بثقـة وتجاوز ، لانه «حـالة متجـددة في استمرار .. حـالة مثل الحياة لا تعـرف النهاية .. وهـو في كل مرة ولادة جـديدة .. الاستمرار في الحب هو غياب عن الزمن» .

والأهم في الحب ألا نفقه حالتـه ، او نغرق في تفسيرها ، بل نعيشها كما هي مصبوبة بنارهـا وشعاع انتباهها، لانها بالفعل تتيح نمو طاقات مفاجئة وغامضة .

أنسي الحاج سيـد مـن سعى ويسعى الى تحقيق الـوفـاق المختلف مع الحب ، المرأة والحيـاة ، مقـدمـه في هـذا الحوار الاستثنائي :

■ أنسي الحاج .. هل انت امرأة تشبهك ؟

ـ او هي رجل يشبهني .

■ ما معنى هذه الثنائية هنا ؟

ـ انها لانتقال من الاقل الى الاكثر .

■ ماذا تحب في الحب ؟

ـ لوعة رغبة العـاشق في القبض عند المعشوق على شيء لا وجود له .

■ أليست المرأة هي صناعة وهمنا فيها ؟

ـ الى حد كبير .

■ والوصول اليها ؟

ـ محاولة لاكتشاف الفعل وقدرته على صناعة الوهم من جديد .

■ انت «امرأة تشبهك» او «هي رجـل يشبهك» اعتراف فيه طعم فرويدي واضح ، فأمير علم النفس يقول بالحروف : «كل رجل فيه انوثة وكل امرأة فيها رجولة» . بهذا المعنى ، كيف تعيش هذا الخليط فيك ؟

ـ كلاهما متحد بعضه في بعض تلقائيا . ثم أنا في هذا الموضوع كما في غيره أنقسم شخصين ، على الـرغم من اشتمال كل واحـد منهما على عنصر الثنـائيـة : واحـدا واعيـا ، والآخـر لا واعي . بترجمة أخـرى ثمة الشـاعـر ، وثمة المتكلم ، المحلل ، وكـلاهما يوسط الآخر في حالاته .

■ الحب يطارد استحالة ضرورية اذن .. يا أنسي ، ألا يغير الزمن في وعيك للحب ؟

ـ كلما تقـدمت في السن ، فضلت الاشياء الاكثـر لاوعيـا، لانها الأكثر حكمة .

■ يقال ان الزمن شيء ثمين للاستمـرار في الحب ، وانه فوق ذلك غذاء العلاقة الحبية النامية ؟

ـ الـزمن هو للحرق . لا عـلاقة بين الحب والزمن ، غير عـلاقة الحرب ، الحب انفلات من الـزمن الذي يروح يطـارده ليبشعه ، ليربطه بالواقع . الاستمرار في الحب هو غياب عن الزمن .

■ منذ البدء الى النهاية ، يبدو اننا لا نستوعب الحب ابدا ؟

ـ هذا صحيح الى حد كبير . فالحب خاصية السحر في العمق .

■ الحب حليف القلق حتى حينما يتطلع الى الطمـأنينـة .. أليس كذلك ؟

ـ طبعا لا استقرار للحب الا في الغياب .

■ ولماذا هذا البريق المقلق يا أنسي ؟ هل الحب عند الآخرين من غير الشعراء يصل الى حدود هذه السلبية ؟

ـ قد يصل وقد لا يصل . لا ادري في الحقيقة . حتى بين الشعراء ، الحب ليس في مستوى واحد ، او مستوى مشابه .

■ أيهما أهم لديك : الحب ام الحرية ؟

ـ الحرية أريح .

■ انك تذكر احيانا عبارة «الحب السينمائي» ؟

ـ صـار بامكـاننا القـول بشيء اسمه : «الحب السينمائي» ، اي الحب على الطـريقة الامـريكيـة ، والذي اعتبره أسخف مفهـوم للحب . الحب عنـدهم هو نوع مـن الزواج الهابط ، سـواء أكان ثمة زواج أم لم يكن .

■ بأي معنى بعد ؟

ـ بالمعنى الاجتماعي البحت ، فثمـة تقنين سلعي للحب . الحب عنـدهم ريـاضـة وليس شغفـا .. بـالنسبـة الى معظم الافـلام الامريكية ، الحب صحبـة وصداقة بالمعنـى «الرياضي» ، المرح ، السطحي . وانـا ارفض هذه الصفـات التي ظـاهرهـا «صحي» وحقيقتها قتالة للرغبة والذات الداخلية .

■ ماذا تقول في الحركات النسائية ؟

ـ انا كنت ولم ازل حذرا من الحركـات النسائية المطلبية ، لانها تجعل من المرأة حـزبا سيـاسيا واجتماعيـا مواجهـا للأحـزاب الاخرى ، و«تؤلينها» على غرار ما «ألينها» الرجل عبر الاجيال .

أنا مـع المرأة ككائن جمالي ، حتى لا اقول حسي او عـاطفي ، ولا أقبل بالتخلي عن هذه النظرة للمـرأة . انها قطب الحلم والرغبة ، هي المدار الـذي أحلق فيـه ، واذا انتفت المرأة ان تكون قطبـا او مدارا ، فماذا ستكـون أفضل من ذلك ؟ وماذا سيحـل محل هذه النظرة اليها ؟ . كـائنا ما كان البديل من هـذه النظرة ، فسيكون شرا للبشر والحضارة .

ثمـة من جهة أخـرى وضع تأريخي خـاطىء او ظالم للمـرأة ، وعليها التخلص منـه . والمسؤول عن ظلمها بشكل اسـاسي هو الـرجل ، لكن الرجل لم يظلمهـا عنـدما اعتبرهـا محط احلامـه ورغبـاته وبـالعكس ، انها وعده ، فلماذا يـريد بعض الحركـات النسـائية تحطيم هـذا الـوعد بحجـة انـه يحول المرأة «غرضـا حسيـا» ؟ . ان اكثر مـا يخيفني في المنطق النسوي المذكـور هي هـذه الهرولـة الى تحويل المرأة رجـلا ، او بـالاحـرى رميهـا في وحول السلطـة التي يتمرغ فيها لرجـل ظانا انها كـل لمجد ،

والتي يحلم بعض النساء ببلوغها ظانات انها هي التي تعيد اليهن الحقوق المسلوبة .

ان الحقوق التي سلبت من المرأة كثيرة وخطيرة ، أهمها الحرية ، ولكنني لا أريد ان تربح المرأة الحرية ، وتخسر نفسها ، تخسر شروط أنوثتها وما يؤلف تأثيراتها السحرية قد تتوق المرأة الى الخلاص من عبء هذه الانوثة وتلك التأثيرات ، ولكن يجب ان يظل فيها من الحدس ، وان يظل بيننا من الأحداث ، ما يتكفل بتنبيهها الى خطر المغادرة من مناطق سلطانها الاكيد ، مهما بدا لها رتيبا في بعض الأحيان او متعبا ، او مقيدا لها وهي في أوج غليان تحررها . انه سلطانها الأكيد . وهو ـ هذا السحر القابل للدمار اذا اصرت على تدميره ـ ما يجب ان تحتفظ به مهما اكتسبت من حريات (ولابد من ان تكتسب الكثير منها حتى تتعادل والرجل) ولا تفرط بشيء منه بل بالعكس تنميه وتوسع أفاقه على دروب الجذب والفتنة والالتباس واللعب بكل النيران والعتمات .

■ يقال إن المرأة ذات طبيعة كيدية .. بماذا تعلق ؟

ـ الكيد سلاح من اسلحة الضعفاء والمرأة عندما تستضعف قد تلجأ اليه . تماما مثل الرجل عندما يستضعف . انا ضد هذه النعوت الآتية من أجواء الأداب الكلاسيكية . فساعة المرأة لئيمة ودساسة ، وساعة هي محتالة وشيطان ، لماذا ؟ أليست هذه صفات انسانية عامة يشترك فيها الرجل ؟

■ الفلاسفة نقموا اكثر من الادباء الكلاسيكيين على المرأة : «توما الاكويني» ، «اغوسطنيوس» ، «شونبهاور» ، «المانويون» ، وحتى «هيغل» في الحقبة المعاصرة وان بدرجة اخف .. ـ بعيدا من النقمة «العقائدية» ترتدي النقمة على المرأة قناع البغض او الاحتقار ، ولكن مضمونها الباطني يكون احيانا هو الحب . هذه النقمة هي خيبة الامل ، اليقظة المرة من الحلم مثلي الاكبر على ذلك هو «بودلير» .. الم يقل احد ضد المرأة أعنف مما قال ، ومع هذا يظل «بودلير» نفسه صاحب هذه الكلمة الرائعة : «المرأة هي الكائن الذي يرمي اكبر ظل ، او اكبر نور في احلامنا» .

وكما ان للانخطاف بالمرأة ما يبره ، كذلك للنقمة عليها ما يبرها ، بقدر ما نعلق عليها من آمال ، تكون الصدمة انني اقبل شعور المرارة او القهر تجاهها ، وافهم ان يكرهها الرجل ، وان يسعى الى استعمالها مجرد اداة للذاته . ولكني ما لا اقبله هو ان يظن الرجل نفسه متفوقا عليها ، فيحتقرها ويستهزيء بضعفها . ان ثمة نظرة فلسفية ساخرة ، متهكمة ، صفراء الى المرأة ان كانت تكشف عن شيء ، فعن جهل تام بنفس المرأة وطاقتها معا ، فضلا عن مفهوم لمعنى الحياة أرفضه بحذافيره . قد نجد بعض جذور هذه النظرة في الفلسفة الاغريقية ، وجانب من الفكر الاوروبي اعاد احياء هذا الارث ، مضيفا إليه ، خصوصا في المانيا ، تمجيدا للقيم الذكرية بلغ اوجه التجسيدي مع قيام الحزب ـ الفحل .. والدولة ـ الفحل .

أنا ايضا انقم على المرأة أحيانا ، واكرهها وأبيت لها الشرور احيانا . ومآخذي عليها كثيرة ، وهي في ازدياد ، وبعضها مآخذ تشعرني بغربة حيالها . ولكن كل هذا من ضمن نظام فكري وحياتي يعتبر المرأة ركنه الاساسي ، لا من ضمن نظام تجريدي وعنصري ينبذها او يدور خارجها .

■ بعد خبرتك الحياتية الطويلة ، ما الجوانب التي اكتشفت ان المرأة تحبها فيك كشاعر ؟

ـ لا أحب ان اجيب عن هذا النوع من الاسئلة .

■ هل تلعب مع المرأة لعبة ممارسة انك «قوي» و«حاسم» في موقفك منها ؟

ـ في هذا الموضوع ، يكون الانسان لعبة ولاعبا معا . احيانا يكون مجرد لعبة ، ولعلها المتعة الكبرى .

بخصوص «القوي» و«الحاسم» ومع اني لا أحب الدخول في تفاصيل من هذا النوع ، اعتبر الحديث فيها ابتذالا وتجويفا . أذكر فقط ، ان أغلب الادوار التي لعبت ، كانت ادوار الضعف والسلبية ، لا القوة ولا الحسم ، ان اكثر ما اكرهه وارفضه في العلاقة مع المرأة ، هو ان اشبه سائر الرجال ، ذوي القبضات الحديدية والحضور الارهابي . ان أفضل علاقاتي كانت علاقات التواطؤ ، لا علاقات السيطرة ، وهذا ما اتمناه لسواي .

■ عن أي شيء تبحث بالاضافة الى الجمال ؟

ـ عن ادامة الرغبة حية والنشوة متأججة ، وعن الصدق .

■ وعن اي شيء ايضا ؟

ـ عن نقطة ، عن مكان لا أعود أجد فيه نفسي مغتربا عن المرأة في أمور المخيلة الايروتيكية .

■ وهل الى هذا الحد غربتك ؟

ـ قلت لك ، انا ايضا لي مآخذ على المرأة ، ومآخذ جدية . فهي في «الايروتيسم» غالبا ما تشد بها واقعيتها بعيدا من تخيلاتي ، ورغبتها الحسية اكثر عملية مما يجب ، وأقل جنونا مما أريد . المرأة في هذا الميدان ذات نزعة مؤسساتية «بورجوازية» اذا شئت ، الرجل اكثر ثورية ، اكثر انعتاقا من الزمن . هي مع الديمومة ، وهو مع العبور . وحلمي هو اقامة توازن بين الموقفين ، ربما لكي اكون صادقا ، يكون أقرب الى موقف الرجل منه الى موقف المرأة .

■ يبدو أنك فاشل بعلاقتك بالمرأة ؟

ـ حياتي عبارة عن سلسلة فشل ع المرأة انها سلسلة نهايات متصلة ببدايات . ولولا ذلك ، لكنت اكتفيت ربما بعلاقة واحدة طوال حياتي .

■ أفهم انك لا تمارس «الشهريارية» ؟

ـ في داخل كل رجل شهريار ما .

■ الى أي مصدر تعزو مشاكل الحب ؟

ـ انها كثيرة ولعل انغلاق المحب والاستئثار بالمحبوب هو أولها . فعندما يرزح المحب تحت مغالاة نزعة الغيرة والتملك ، تنفتح ابواب الجحيم .

■ أمام من تمارس مسؤولية الحب ؟

ـ أمام «سلطة» الحرية .

■ لماذا لعبة الحب وكفاحه تتضمنان دائما عنصرا مسرحيا ؟

ـ كل صراع يفترض مسرحا . والمهزلة الانسانية بطلة نفسها على مسرح نفسها .

■ أنسي ، يقال إننا في عصر تذكير الانثى وتخليها عن طبيعتها الاصلية .. انها تنعتق وتسترجل .. ما تعليقك ؟

ـ لا أحب للمرأة ان تضيع وتسترتجل في حمى السباق نحو السلطة . فالرجولة ليست حلا للمرأة . الآن وبعدما اكتشف الرجل ان رجولته كارثة ، وبعدما بدأ يستقيل منها ، اندفعت المرأة نحوها . ان حالها هنا تشبه حال ذاك الذاهب الى الحرب ، فيما الآخر عائد منها .

■ اتعتقد فعلا اننا نعيش عصر الاستقالة من الرجولة ؟

ـ في الغرب نعم .. الرجل يستقيل من «الرجولة» بالمعنى الاستبدادي ، الديكتاتوري ، لكلمة رجولة .

■ والى أين ؟

ـ آمل نحو توازن جديد بين الجنسين .

ما يتبلور هنا ، هو اكتشاف المرأة لذاتها الحسية والعاطفية والعقلية اكثر فاكثر ، واكتشاف الرجل لذاته الماثلة اكثر فاكثر وبالتالي معرفة كل منهما لطاقاته وحدوده . وانا واثق ان المرأة ستخرج من هذا الاكتشاف منذهلة بقدراتها التي كبتها الحذف والقمع ، وسيكون الرجل اكثر الذاهلين .

■ في المجتمعات البدائية كانت المرأة هي التي تتولى حماية المجتمع .. تذهب الى الصيد والحرب .. الخ .. ثم جاءت التراكمات الحضارية لتوطد شيئا فشيئا سلطة الرجل ؟

ـ المرأة المحاربة ليست في طموحي ابدا. وحال المرأة في المجتمعات القديمة ، كانت ولاشك اسوأ بكثير من حالها اليوم : مجتمع ارهاب ، حروب وسلطة فاذا كانت المرأة تطمح الى استعادة مثل هذه الاجواء ، فان الامر سينقلب الى كارثة ، وعلى الدنيا السلام ، المرأة ينبغي ان تظل رمزا لشهوة الحياة لا لشهوة الموت .

الرجل بنى حضارة الموت ، حضارة القتل ، حضارة الحرب ، حضارة الغزو والنهب والاضطهاد . واذا كان من طموح المرأة مجاراة الرجل في ذلك ، فالافضل اذ ذاك ان تبقى هذه الفواجع محصورة بالرجل . انني حين ازكي المرأة على الرجل ، فلأنها في نظري تمثل السلام محل العنف ، واللين محل القسوة ، والمتعة محل الواجب ، والجمال محل الفعالية ، والسحر محل السلطة .

■ لنفترض ان المرأة تسلمت سلطات ادارة العالم ..

ـ أنا أدعو الى ان تحكم المرأة العالم بدل الرجل . ولكن المرأة هنا كما أفهمها بصفاتها الايجابية التي أكدنا عليها، لا بتلك الصفات المستنهضة لحالات الرجولة البشعة .

فجولدا مائير مثلا ،بماذا تختلف عن دايفيد بن جوريون ؟ ومارجريت تاتشر بماذا تختلف عن تشرشل ؟

أريد من المرأة عندما تتبوأ سلطة ان تتصرف كامرأة وليس كرجل . الا ترى انها احيانا تزايد عليه انطلاقا من عقدة التفوق عليه ؟

■ هل العقل هو واحد بطاقاته عند المرأة المتفوقة ، والرجل المتفوق ؟

ـ معروف ان المرأة تستطيع تحمل الألم اكثر من الرجل . تصور كم المرأة أقوى وألطف في وقت واحد . تملك كل هذه القوة ولا تمارس عدوانا . اكثر من ذلك ، انها تحتمل غطرسة الرجل عذوبة هذا بعض ما تعبر عنه قصيدتي «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع» . فالكتاب ليس نشيدا ذاتيا طوباويا ، كما قد يتصور البعض . انه كتاب التجربة . ولنعترف : نحن اكثر من متسلطين على النساء ، متسلطون ونظن انفسنا أننا محور الكون ، وان من واجب النساء ان يعجبن بنا . يكفيهن اقتدارا انهن يتحملن نرجسيتنا .

المرأة أقوى من الرجل بالمعنى الجميل لكلمة قوة : قوة النفس والروح والعطاء والاستيعاب والاصغاء والتفهم والجذب .

■ ايقاع الحب الأول الذي صادفته في حياتك ، هل هو أجمل بكثير من ايقاعك الحالي مع امرأة جديدة ؟

ـ الحب الأول كان اكثر اختلاجا وتوجسا ، ولكنه كان أقل محبة.

■ المرأة التي صدتك ، هل حقدت عليها ؟

ـ لم أعرف في حياتي الا علاقات متبادلة ، ولا اؤمن بالحب من طرف واحد .

■ ألديك المقدرة الدائمة على الاشفاق على نفسك ؟

ـ نعم وشفقتي هنا هي شفقة الناظر الى خطاياه

■ هل تبالغ في عشقك ؟

ـ وما معناه بلا مبالغة ؟

■ ولكن قد يتحول العشق الى عادة تفقد ألقها ونزعتها الى الابداع ؟

ـ العشق حالة متجددة في استمرار ، حالة مثل الحياة لا تعرف النهاية ، وهو في كل مرة ولادة جديدة .

■ ولكن النفس العاشقة قد تنفجر تحت ثقل العصر واضطراباته ؟

ـ اذ ذاك يكون الخلل في العاشق نفسه، وليس في العشق .. العاشق الحقيقي فيه ما هو اكثر من الانسان .

■ الشاعر يتعرض لأذى يومي .. يحس أحيانا ان الناس هم غبار يومي ؟

ـ أشد أنواع الأذى ، هي حين يتعاطى الناس معك من خلال صورة خاطئة عنك . هذا أبشع أنواع الاذى ، ويليه التعامل مع صورتك الحقيقية بطريقة ظالمة .

■ هل الكتابة عزلة تحمينا ؟

ـ العزلة جزء لا يتجزأ من«ميكانيزم» الكتابة ، من دونها لا تستطيع الكتابة وكل اشتراك في الضجيج الخارجي هو تبديد لطاقة الكتابة .

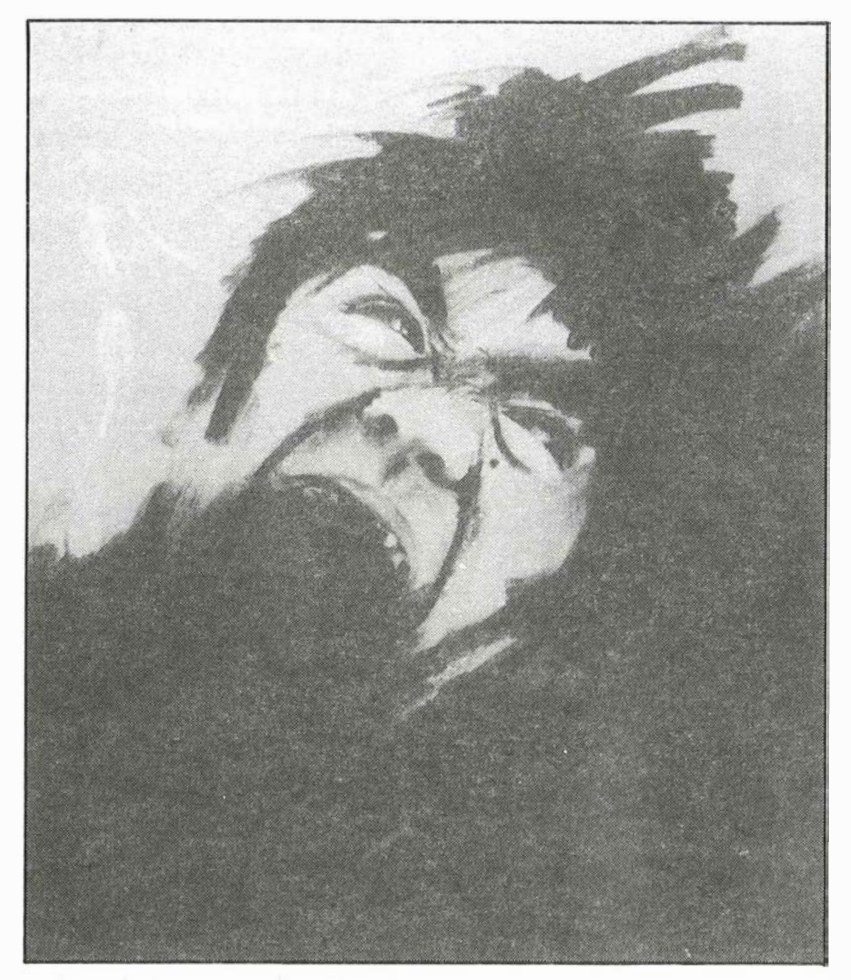
■ المرأة حظ العالم .. أليس كذلك ؟

ـ انها غيبوبتي عن العالم ، وصحوتي في حلمي وقد تحقق ولم يزل حلما ..

* * *



خميرة لصباحي المعتم



شوقي شفيق *

ـ ١ ـ

شرقت في طقس الندى ، من حانة الذكرى الى حقل رخيم،
ليس لي الا النبيذ الضخم أرفعه على شرفي
وأروي منه نرجسة الخراب . على دمي
تمشي المسرات التي ضيعتها في زحمة
الذكرى ، وأنسى في طقوس كآبتي أني قليل .
وجعي يحاصرني على الطرقات ، محتدما ، ويغلق عند اول شارة

★ شاعر وسكرتير تحرير مجلة الحكمة اليمنية ـ عدن .

جسدي ، ويرمي جثتي في جوهر العدم المضيء .
على ظلام سافر أرمي اشتباهاتي فيكتمل الظلام ،
ويبتدي تعبي الطويل .
قدما ، على ضلع هزيل ، أقتفي موتي ، وابني عرش ميلاد قديم فوق ماء
حامض . أنمو على قصف الحروب ، على اشتباك والغ
في صيد أحلامي ، وأنمو في شتات جارح . لا شيء
إلا الفقر في صدري ، وصوت الربو في العمر البسيط ،
وليس إلا ذلك الضلع الهزيل .
يتراكض العمر القصير ، فأختفي في سدة النسيان ، مرتديا غموضي واختلافاتي ، وأهذي في تسرب لوعتي كيلا يجيء الموت يقنصني .
أثرثر في نعاسي . لا أنادي غير مأوى احتمي بهبائه ، وأرتب الفوضى البهية في سرير الوعي .
متكئا علـّي أقودني في زحمة التاريخ أو في جوهر
العدم السميك وليس لي الا شرودي .
شرقت في تعبي ، وخانتني حدودي .
فحملت ايام الندامة ، وانطفأت على ظلام مقفر .
شرقت في طقس اغترابي ، ناثرا وطنا يمزقني
وأرضا في حشود دمي المشاغب تستطيل .
يمتصني هذا الشتاء وطفرة الانثى ، ويربكني تحالف هذه الدنيا علـّي .
وإذ أنازل وهم ما اسميه تاريخ البطولة ابتني غيما
وأحلاما لأوغل في عراك باهظ . وأغط في صيد
النساء ، مخلصا جسدي من الشجن الذي ينتابني .
أنثى تضيعني ، وأنثى ترتضيني عاشقا ، لكنها لا ترتضي
بذهاني الدوري . هذي صورتي في دفتر الذكرى ،
وفي النار التي تنسل صارخة وتشرب زيت اضلاعي ،
وتنهض في نشيدي .
قدما ، على عطب يقدسني ، ويمحو سيرتي أكبو ، وأنضج كبوتي . واقول لي
لا تفزعنك فرحة ميسورة في يومك المغتاظ ، اكبو ، ثم
أنشب في خميرة صبحي المنحل بعض قتامتي .
أسعى الى نوم أبارك سحره كيلا يجيء الموت يقنصني .
وهأنذا اهيىء للعماء رماده ، وانام من فرط الدخان على نبيذ شائك . وأقول لي .
أهلا حفيدي !

ـ ٢ ـ

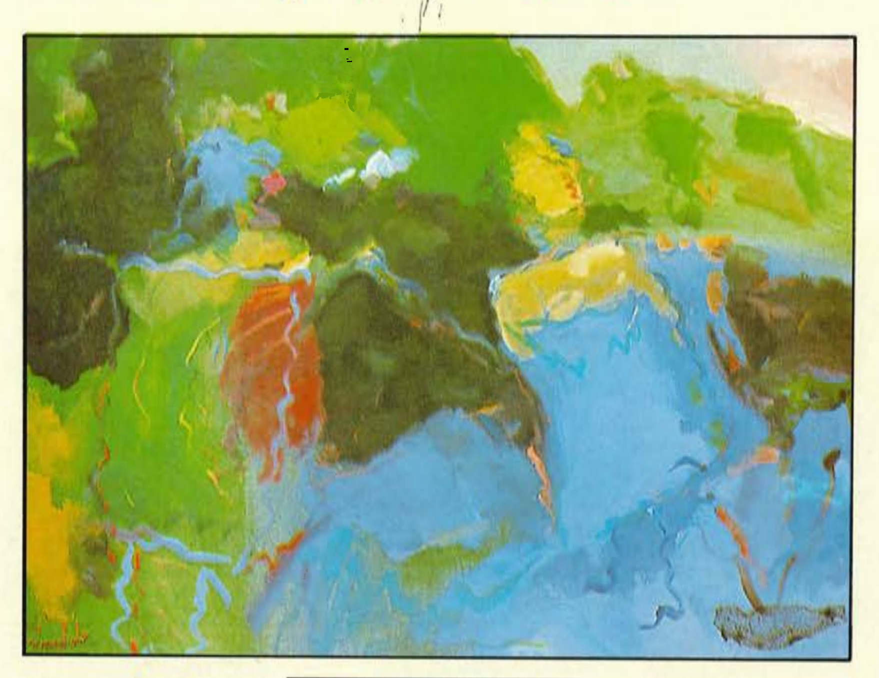
على كوكب من رعاة أراهن أني الغنيمة ، في خمسة وثلاثين بؤسا
أزف ضياعيَ الي . وفي زمن حائل يترامى عذابي ، ويمشي
الرعاة على حفنة من بقايا سمادي .
لماذا ـ إذن ـ أحتمي بصداعي ؟ لماذا الرماح تسلمني لرعاة غليظين ، في كوكب عاثر ؟ هل أدق نفيري ، وأبدأ عصر الحداد ؟
يشردني موكبي . والرعاة السميكون يختصمون على سلطة من يباس ورغو . وقلبي من فرط أنثى يدوخ . على كوكب طائش يتنادى الرعاة ، ويتحدون علـّي ، لاكشف سر نزيفي لهم .
بيد أني اخبيء امطار روحي ، وأوغل في ثكنات الرقاد .

ـ ٣ ـ

شمس كانت تهجس في معراجي
وتضيء نعاسي .
وانا اثوي بين شفاه عارمة .
شمس كانت تصعد في أبراجي .
حين أفقت وجدت اللاشيء يطوقني .
ودمي يتدحرج في النقصان ،
وجدت خطاي وقد فقدت خطوتها .
حين أفقت وجدت اللاشيء يغني .
ووحيدا ـ حيث الشارع يرقص ـ كنت أفتش عن قدمين
فتدهمني الشبهات .
وحيدا كنت افتش عني .
قلبي مثلوم بالشجن الحامض
ويداي خريف أعمى
يا عمري
الضائع
لا تذهب
في فلك الحمى .
يا
عم ..
ر ....
ي
الضـ ...
ا .....
ئع .

* * *

تمهيد لغرائزنا



عبدالمنعم رمضان *

تستطيع ان تضع أطراف أصابعك
فوق مفاتيح البيانو
وأن تدس صوتك بين أصوات الكناري
والشلالات
ولا تستطيع أن تضع أقدامك فوق
الارض
أيها الصاعد جدا من أحلامك
الصفير الذي اطلقه القطار الأخير
يعني أن القطار الأول قادم
مثل الحنين الهادىء الى موديل
لا تضع الليل في جيبك
اصطحبه الى الفراش
وبعد أن يستريح
فك عنه التكة والابزيم
نفض رأسه المليء بالقمل
ثم ضعه على فخذيك

وامـلأ حلقك المجروح بأصوات
الحيوانات
سوف تضيع
سوف تؤسس غرفة بدون جدران .
تستطيع أن تفرد جسمك كله
ولا تستطيع أن تفرده فوق ماري
لا أعرف كيف كانت ريشتك تنزلق فوق
الألوان
وكيف أغانيك احتبست الضوء كله
ولم تمنحه حتى لبقرة في حقل
أنت لم تشهد التانجو الأخير
لم تستطع أن تشهد التانجو الاخير
كان الليل الذي عششت فيه
يمشي الى جوارك
يخشاك كأنه شيخ عجوز
وكانت عصاه فقط التي تطقطق
اسمع
سوف تحن الى ليل آخر

يطل من الشرفات
وفي النهار يخلع حذاءه تجاه الشمس
ويتنكر
على هيأة قط أسود ، يجلس تحت قدميك.
تستطيع أن تطير فوق السور
أن تبص على النجوم
وهي تغرغر فمها بالنور
وتدعو بعضها الى السفر
لكنني أدعوك على عجل
أيها الصاعد جدا من أحلامك
أن تأتي من ديمومتك
وترى معي كاليجولا والاغواء الأخير
للمسيح
ومجلات البلاي بوي
حتى اذا فاجأتك القيامة
استطعت أن تحب جسمك العاطل
بدلا من جسمك الشفاف .

* * *

★ شاعر من مصر
★ اللوحة للفنان عباس الموسوي — البحرين.

قصيدتان

محمد سعيد الصكار *



لا تجعليني دريئة

تفتح الدفتر ،

تكتب سطرا وتمحوه

تكتب سطرا وتمحوه

تكتبه وتمحوه

توتر قوس السهم الذي لن يخطيء كتفي.

تقسم موتي الى مراحل ،

ضربة على الكتف ،

ضربة على الساعد ،

ضربة على الخاصرة ؛

لماذا لا تسددين ضربتك الى القلب ؟!

لا تجعليني دريئة

تعطل السهم الى تاريخك الحميم ،

لمرة واحدة خذيني هدفا .

لا تفتحي المظلة ،

أحزاني لا تبل الثياب .

على ايقاع خطوتها

كان يأتي الربيع .

في خريفي الأخير

تبتعد خطواتها

طائشة في ضباب الوهم .

أيها الخريف

دع وحدتي تتدثر بغيومك.

* * *

★ خطاط وشاعر مقيم في باريس.

جزر



للجزر لغتها ،
مناخها وطقوسها ،
تاريخها وتكوينها ،
عندما تأتي الغيوم المولعة بإثارة المواسم
لا تسأل عن تفردات الجزر .
وفي بهجة المواسم ،
تنسى الجزر تفردها
يغدو الهواء أصفى
وأكثر انعاشا .
كذلك نحن في حضرة الحب .

مهما تقاربت الجزر
يبقى خيط من الماء يفصل بينها
عندما يحذف الخيط
تتبدل طبائع الاشياء
ومفردات الوجود ،

في الجزيرة التي كانت يوما جزيرتين
تتفاعل أوائل الاشياء ،
تتجاذب وتتنافر ،
تهدأ وتثور
وتبقى أبدا مهددة بالانفجار
الحب وحده ،
هو الذي يولد من التفاعل
عناصر لمواسم متجددة .

الجزر حقائق
تولد حقائق أخرى .
من منا الراسخ العلم
بحقائق الجزر ،

الحقائق الصغيرة ،
الصغيرة جدا ؟

النهار الجميل
لا يضفي على الجزر جمالا
الجزر
هي التي تمنح النهار جماله .

بين الجزر وبين الألوان قرابة
بيني وبين الالوان قرابة
كلنا يريد الاندماج
والتفرد .
الجزر تنام
وعيونها على الماء .



قالت جزيرة لجارتها :
تقربي .
قالت الثانية :
تقربي أنت .
قال الماء :
وأنا ؟!

تقضي الجزر تاريخها
تفكر بقانون الجاذبية ،
وأقضي أنا عمري
أفكر بتاريخ الجزر ،

لو أصغينا الى بكاء الجزر
لخجلت وحدتنا
من كبريائها الفارغة

لا أدري إن كان للجزر
ولع بوحدتها وثباتها ،
ولكنني أحس أن فيها
رغبة مقهورة
للمشي .

منذ الطوفان الاول
تتمنى الجزر طوفانا آخر .

نحن جزيرتان
نسيتا أسرار الجزر .
لماذا نحن جزيرتان ؟!

* * *



هاتف المدن

الى سيف الرحبي

حلمي سالم *

كانت النشوة طافرة على الكحل ،
والأقداح حمالة للرسالات ،
أزاح حلمه :
كأن عين شمس أول الدنيا ،
كأن كفليك سيرة التلاميذ ،
لكن نشوة طافرة على الكحل أججت حصانا من جرنيكا ،
قال ابن لؤلؤ :
أنت صناعة للاساطير فكيف يهفو اليك القساوسة ؟
بعد دائرتين ظلت المرايا حافظة !
جسد في جسد على أرواح مسكونة بغضب الصحراء
أغلق ابن المحار منازل الخطوة الاولى ،
وراح يجوب نفسه قارة وراء قارة وهو يهتف :
دمرونا يا أخي ،
وفي برهة : هزت نشوة طافرة على الكحل الفلسفات ،
وسلمت المنظمات دفاترها للنفط ،
خلع جلبابه وقال : أبي مات
والميراث مقسوم بغير العدل
غير أنني لا أحب المهندسين
ساعتها صارت الأنثى محدبة مقعرة مضلعة ،
والأصابع سراطين ،
حكت صغيرة عن القصبة وحكى صغير عن الربع الخالي
كان في العاشرة حينما دلني على الحسين والمدن الخائنة،
باتت بلاده غائمة بينما نشوة طافرة على الجلد تجدد العهد ،
هكذا صارت أشواقه تعطله عن أشواقه ،
في توقيت صارت الأنثى معه :
مصقولة مغبشة متجاورة ،
وفمها على ورق الحائط : الديوان الرابع لي ،
فجأة : دهمته نوبة القلب
في الكافتيريا .

* شاعر وكاتب مصري



شهرزاد الليالي

(حكايات من مائة ليلة وليلة)

زكية علي مال الله *

ـ ١ ـ

من قبة رمادية
مطرزة بمجالس من ألف ليلة وليلة..
تدليت
حتى لامست ناصيتي
حشوت فكيّ
بخيوط من ليف مفضض
وصرت
أدعك حكاياتي..

ـ ٢ ـ

أبصرتهم
مرة..
يتسامرون
عن صبيّـة تقبل
في مساءات متباعدة
تشق قلب القمر
تودع فيه أقلاما
وصحفا
وتعود في الليلة التالية
تقرأ ما كتبته ..
على سحائب مجدبة ... فتمطر.

★ شاعرة قطرية.
★ عدسة : ابراهيم عبدالله القاسمي ـ عُمان.

ـ ٣ ـ

تحكي للوصيفات
كانت أم الشمس
ترضعها من حليب قدسي كل مساء
كي لا تبدو شاحبة..
وفي صباح ينفض رذاذه
تعلقت بشجرة
تقيأت
نهاراتها.

ـ ٤ ـ

العذارى المشدوهات
أعلى الهضبة
يتحلب ريقهن
لعزوق النخلة
وأسماك الشبكة.

ـ ٥ ـ

حتى عندما
منحتني معطفك
وانتظرت
أن أسرع الخطو
الى مسارات بعيدة عن الأعين
حتى عندما
تعثرت في حجر قريب
وسقطت معفرة
لم التفت الى
برودة شتاء
ينقض عليّ
ويغتصب رعونتي.

ـ ٦ ـ

سيلتفون حولي
يعقدون حلقات للذكر
يقرأون على روحي
ابيضاض عينيّ
انتفاخ أوداجي
وتصلب عروقي

ـ ٧ ـ

اختلس المرات إليّ
ألملم قطيع أنفاسي
أرحل الى مراعي
غير آهلة.

ـ ٨ ـ

أتذكر
عندما أحطتني برأسك
خبأت عينيك الماكرتين
في جيوب أنفي
لم أنبس زفرة واحدة
اكتفيت أن ابتلع
قرصا من الاسبرين
أخفف رشح الزكام.

ـ ٩ ـ

وعندما يحين الفجر
يستيقظ في عجالة
يفتش عن أنياب جارحة
وزبد القهقهات
يفور في أقداح معتقة

ـ ١٠ ـ

الشياطين النابتة
في غابات الأجساد
وجه يحتطب وجه
امرأة توثق حطبها
في جيد من مسد

ـ ١١ ـ

هذا الصباح
يغادر الى حانوت امرأة أخرى
يبتاع مسامير جديدة
يدق هلوساته
ويعيدها عندما يصحو.

ـ ١٢ ـ

بقبضة واحدة
يفتق الجذور
يعتصر لحاء الوجنتين
يبتل حتى ركبتيه.

ـ ١٣ ـ

شاغرة الزوايا
أساطير بلا أجنحة
تنقر مواخير الأرض.

ـ ١٤ ـ

تنزوي صيحتي المكتومة
تنفض حرير أنفاسها
ترقص في شوارع بلا مصابيح
على أقدام عابثة

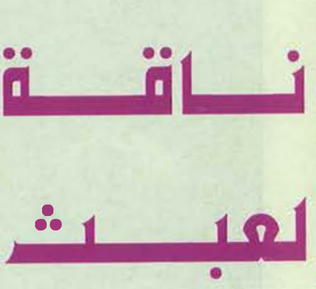
ـ ١٥ ـ

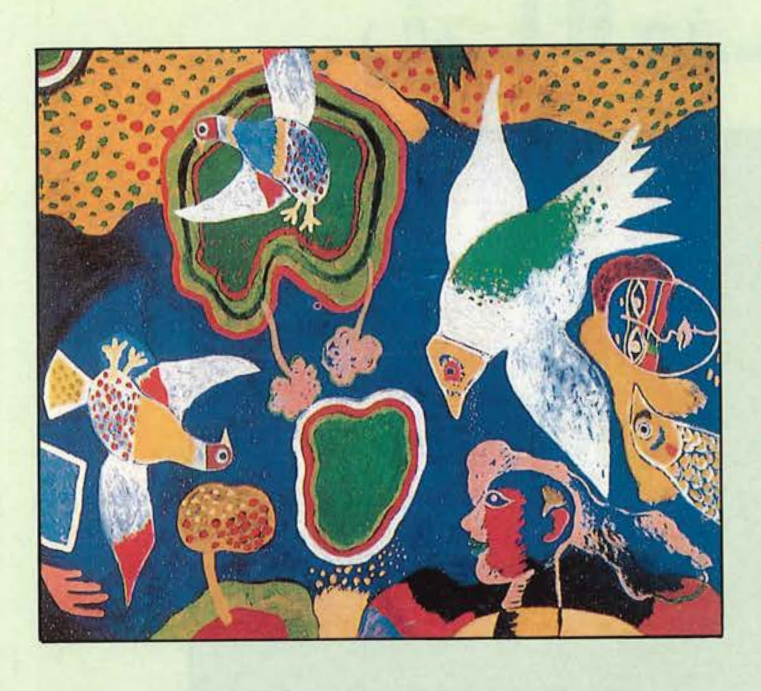
أدركت لتوي
أنني عابرة
في مدن بلا أبواب
أعلق صورتي
على شبابيك
وأروقة
أغرس خواتمي في أطراف
مغسولة بفجر فضي
وأرجوان من دم

ـ ١٦ ـ

فليرجمونني
بخطاياهم
يصلبونني .. كاهنة
تتنبأ بأجنة
مشوهة
وسادة لصوص.

* * *





عمر بوقاسم ★

١ـ (............)

أيها المتوثن ،
بثنيات الخرافة ..
بطون الليل ،
تزفر البدايات فالنهايات
افتح عينيك لريح
افتح ريحا لعينيك
إفتح كل شيء لكل شيء
أي صهيل صداه مطر
أي ضباب معدنه خشب
أي نخلة تعطش في الهواء
أيها المتوثن ، بثنيات الخرافة ...
أيصبح فيك الرقاد ..
ويتناسل فيك الرمل ؟
وهواك ، هواك
يتزبد جرحا وطين
تعقده جرار الشمس ..
بين أركانها وبينك
هشيما ،
هشيما

٢ـ وطالت وقفتي .. أو ..

شجر يرجعني لنهار
قد طلع من أكمام أزقة باردة
يتكرر حلمي مرتين
ولادتي
وموتي
نهار ،
لا يزال مليئا برخام الرياح
لا يزال يلوح من برج
نصفه ضباب
وكله ماء
لا يزال يقف مقلوبا
بجانب ذاكرتي
نهار ،
أستحضره في غموضي
وأغنيه في وضوحي ..
مجازا .. ومجازا ..
بتلك الوجوه التي تنامت
مجاريها
.. في صوتي
جذورا مبللة بالموت
ينز ملحها في دوائر الفوضى
نهار ،
جاءني
أو جاءت به الطيور المسنة
فكشفت لي .. !
أو تكشف لي فيه «روح الطبيعة»
عن جوهر الماء
فاستكبرت همي
حين طالت وقفتي امام الشجر ..
أو !

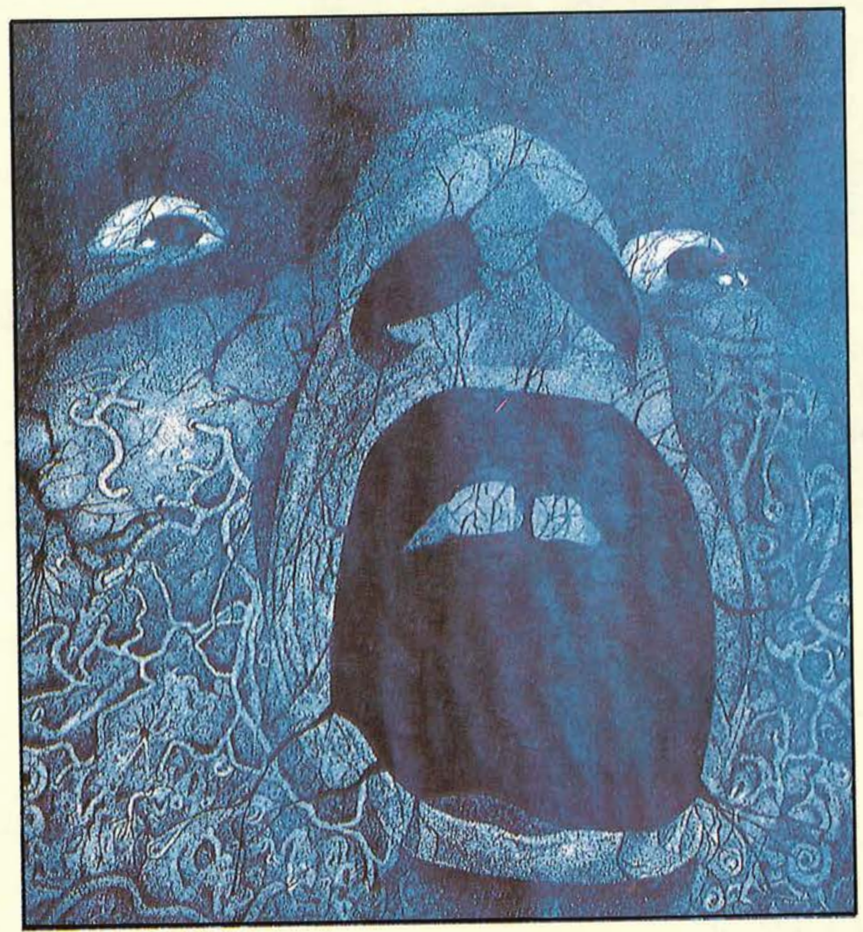
٣ـ سهوا

سهوا هوت ذراعي في حيكم
لو عدت نهارا الى أفقي ،
هل تسلموني جثتي ؟!
قالت : عائشة تزود
قلت : بماذا ؟
قالت : اقرأ خطوط يدي !

* * *

★ شاعر يمني.
★ اللوحة للفنان كورنيي ـ هولندا.

رؤيـا الجنـون



غالية خوجة ★

(١)

وقفت .. بجوار الكلمة ..

بيديها ..

قلق ..

يشرق في الظلمة

نثرت ..

في المعنى دمها

فانفلق الهاجس برقا

تحت قصيدتها

دارت ـ لا إلاها ـ

شفقا في اللغة المحتدمة ..

(٢)

موجة ازهار أجنحتي

ونشيدي نار ...

قفزت

من سرتها الرؤيا

(٣)

العتمة تخفي

أغلى النور ..

والنور يكور عتمته

في سهر الحمى ...

يغمى الشعر ،

طويلا يغمى

بين الشرر الرهو ،

وبين الشرر الصاعق ..

(٤)

تلسع خافيه المتبارق

بالحلم المتعدي .. دمها

وجنين جهنم ،

ينتش فيها النبض الزاجر

تستنفر راعشة الموتى ..

★ شاعرة سورية.

★ اللوحة للفنان حسين أحمد صالح ـ البحرين.

بجنون ..
تغسل مطر المهل
وتقذف بالبحر
الى هاوية الرحم العليا ..
(٥)
برحيق قصيدته
كان يعانقني
يتخطى ما ازلزل في أغمضنا ..
هل كان الأغرق في
جرح النار ،
وفي غربتنا .. ؟
(٦)
كم يستوقف دهشته ،
يأسي ..
فيوسوس في سدرته ..
يحيي بقيامات النرجس ..
ما بعد العزلة
يحيي سدمي ..
ويشظي بالارق المبدع
والأطياف المعشوقة .. حلمي
(٧)
كم أهطلت ،
غبار النار ،
وعدت الى لهبي
ببنفسجة الروح ،
تطرز حقلا للمعنى
وتهوجس مشكاتي
ـ كانت لغة الجثث
تسير الى قاتلها ـ
وأنا أفلت بعض قصائدنا فيك ،
وأصفع جسم الماء ،
أزوبعه ...
مجنونا ...
كان الشعر بوردتنا
هل نملأ مهجتنا بالأنوار ،
ونرحل خلف جليد الليل الآتي .. ؟
(٨)
كم من رئة الموج استنشقت
بريقا سكيرا
وغرست زوابعه في الدم
كم جمدت الشمس ،
وجاسدت قصيدتها في الحلم
كان رنين غصون البحر ،
على أفقيه يراقصني
والنار تدير النار ،
وحين أبللها ...
ألقاك .. فتحرقني
كانت آزفتي فيك ،
خرافة من يبنون الليلة
من أنقاض رحيلك .. مقبرتي
(٩)
الضوء المتكسر في خافيتي
يوقظني ..
أنت مسافة ماء مالح ..
وبكوكبك النازح
كنت تخون العفة في نصي
كم ناديت عليك ،
وهجاسك ،
لا زال يضرجني
فرميت صهيلك ،
يقرأ في الاعصار ،
ولا يقرؤني ..
(١٠)
تتهاجر اشجار
من دون رؤوس ..
فثمار السنوات الأولى .. دنسه
والمرأة في حمأ الكابوس
المرأة ..
قبل زفاف النهر اليها
تهب الجمر الاول
في فتنتها ..
تهب السرى من الحمرة
لإله ممسوس ..
(١١)
تلتهم الرؤيا
غساق اسمي
وتغاصن بحواري الشهبة دمنا
هل نحن ـ أنا ـ المكنون الواقف
قبل الكلمة
إني .. مابين
شواظ الماء
وبين صرير النار
أحرر لوني
والقبلة تسترق السمع ،
لتبلغ جهتي ..
برقاء غيابي
إعتام نيراني ،
و متاهة ايحاء
قلق البحر المسجور ...
برقاء غيابي
رجع جحيميات الحلم
ولوج .. يتليك بالشعر
فهل ..
نحن وما أيشمنا
بعد المعنى ..
أمشاج قيامات النور ؟
(١٢)
من يغتسل بلوني
مبتلا ..
يخرج من جلجلتي
وبزقزقة النار ،
يرفرف في لغتي
من يهرب بالأبيض
بين صراط العشب
وبين صلاة الريح
ويشعل فوضاه
برائحة الاسطورة
بالهذوة يبدعني ..
فأنا بصهيل مداه ،
وخيلي
نفتح أغنية الشجر
على شارقها
وبمصباح رعدي
نذهب لأستسقاء الحرية
في وطني ...

* * *

للبحر ذاكرة ونعوش



عبدالمحسن يوسف *

بيت الجرمل

تلوح للبحر تلك الحجارة :

ماذا عسى النورس المتكبر يفعل ؟

وماذا عسى الريح تفعل ؟

وتلك الحرارات فـاتـرة في البنـاء العتيق

تلوح للبحر تلك الحجارة :

واحذية للجنود تسير الى يومنا الرخو

فوق الهواء السميك .

نعش البحر

الى روح ابي

— ١ —

ليس هـذا الـذي يتناهى الى سمعك عويلا

انها النـوارس تغنيك يـا سيـد السواحل

— ٢ —

انهم اصدقـاؤك الصيادون النبلاء

كالحدائق

البسيطون كالعتاب ..

يسهرون على ضوء يديك

يتشبثون بعاصفة دمك

ويمعنون في تلاوة سيرتك الاولى

سيرتك الاخيرة .

— ٣ —

انها الطرقات ترتجل أحزانها

وتمشي في جنازتك المرة .

إنه قاربك ،

★شاعر سعودي.

★ اللوحة للفنان العماني ـ حسين عبيد.

ينهض من حطامه ، وينتحب

انه الفيء الذي تجلس فيه بهدوء يفر

من جلده ، ويرحل.

— ٤ —

في غضون السادسة ..

فتيا ينهض المنزل القروي

يشم قميصك ..

عله يسترد بصيرة الاشجار .

ويقترح علينا ان نرفع السقف قليلا

فلرائحتك شموخ انيق

كهامة نخلة نسيت فروعها عالقة في السماء .

— ٥ —

انه المنزل القروي ..

يغادر جدرانه ..

باحثا عن قرى وجهك الساحلي

عن القهقهات المشعة بالحزن

عن قلق متعال كنجمة ..

وعن طيبة الماء فيك ..

يبحث ، و ...

وحين تلامسه جذوة من تعب

يسند مرفقيه على منضدة المقهى الناحل

ويلوذ بالبكاء ..

— ٦ —

سيدي ..

البحر يفقهك جيدا

كما يفقه أمواجه ،

ولهذا - وعندما رحلت ،

حملت النوارس نعش البحر .

فقد

مثل قطاة ، تمشي كل صباح

تحمل للطفل حقيبته

وتلم الضوء

يبدي الطفل تودده

فيفيء فما ..

ويضيء فم المرأة برق النوء .

حينئذ ..

تمشي الجدران علانية

تتقوس اعمدة النور

تنحني الاشجار ..

وألفي في (دفتر تحضيري) نخيلا ،

تشتد الطيبة في شارعنا

حين تمر ..

وتهبط قبتنا الزرقاء قليلا .

ذات صباح ..

سار الطفل على الدرب

وحيدا كان ..

منحنيا تحت حقيبته المحشوة بالدمع

وبالاحزان .

عتاب

أينا - يا صديقي — الذي انكر الامس

أينا أبدل الشمس بالعتمة الجانبية .

وأي الشجر ،

سوف يلقي علينا الظلال

وضوء الثمر ؟

يا صديق الزمان الضنين

أنت اغويتني بالكتابة والنبع

أنت أسرجتني حين كنت انطفأت

وآويتني في الفؤاد الحزين

يا صديق الزمان الضنين

أينا مات في كمه شجر السرو

وأي الورود ستفضخ ما قد تبقى

لنا من طفولة ؟

أينا - ياصديقي - الذي أنكر الامس

ومن أطفأ الصبح ما بيننا

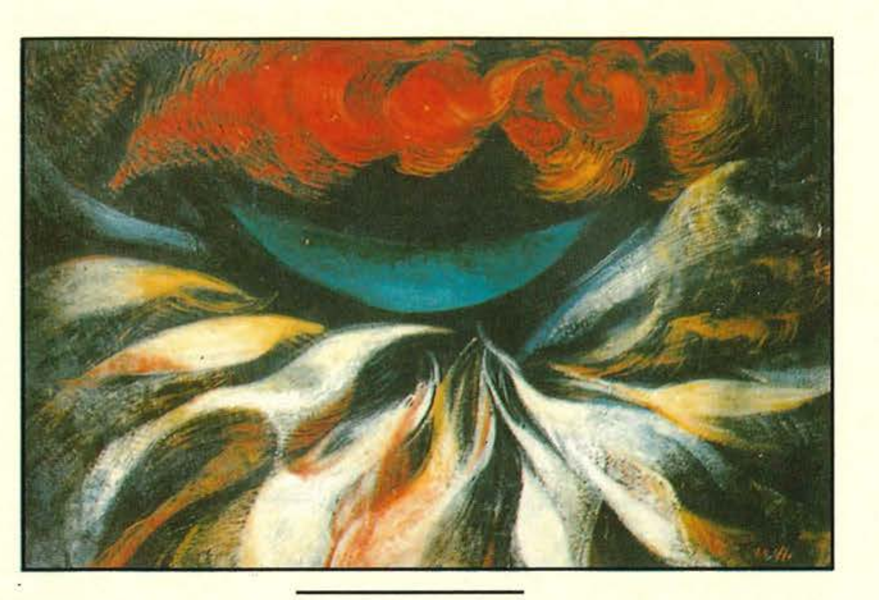
من أقام الحصون ؟

يا سليل النخيل الحرون

خذ من الجمر اسراره

واشتعل في العيون.

* * *



جمرات تشعل باب الحائط

عامر الرحبي *

(١)
أي هذا الجرح ...
انزل على دموعي
واغسل الخطايا
والزم الصمت
الرابض في فمي
فخطواتي
بركة من الدماء ،
ولهاث العابرين
وحلم المتسللين
الى أفواه
تحن الى
الكلام
وتحتضن الغياب ،
فأركعي أيتها الخطايا
على بابي
لألهمك الضياء
المنحبس في
بقايا جسدي
وفي رأسي

(٢)
أنا من يطفيء -
النار حين تبكي
وأشعل الجمرات
على باب الحائط
وألوذ فتسبقني
السنوات
الى غياهب النسيان
فأنطفيء

(٣)
تحملني الذكرى
كليل
وأحملها
لتضيء
سنى عمري

(٤)
أبكي
لحظة لحظة
ولا أفيق
لا أدري
أهو الخوف ،
أهو البحث
عن المجهول
ربما !

(٥)
حين يباغتني
الحنين
أرتجف
فتلسعني النظرات
واملأ كأسي
ليضيء لي الطريق !

(٦)
فأتقيأ على
رصيف الشارع
المزروع خناجر
ومسامير
أرمي رماد حرائقي
في مزبلة
التاريخ

(٧)
لتزرعيني
أيتها السنوات
ليلا ونهارا
أشواكا برية
في حلق الريح
طوفي بأحلامي
على مجازر التاريخ
فأنا المحمول
فوق أكتاف
المقتولين
لأعبر المكان
خلسة

(٨)
وأذوب كشمعة
وأتلاشى منطفئا
شيئا
فشيئا
فشيئا !

❊ ❊ ❊

★ شاعر عماني
★ اللوحة للفنانة ملك أبو النصر ـ مصر.

لا فائدة

صادق الصائغ *

كلما صرخت :
النجدة !!
أغلق الباب
وتأججت نار حمراء
١ + ١ = ١٥
٢٠ - ١ = ٩٠٠
لي ألف ذراع مقيدة بالسلاسل
أؤمن بالله وأعد الارقام بشكل
صحيح
لكن لا فائدة
لأني ميت
ولا يسمع صراخي أحد .
تواطؤ
مثلك الأعلى
الأبيض
تحول الى عظاة
وبكى عند قدميك
طالبا منك الغفران
ومثل آخرين
نزع عظامه القديمة
أغفى يستحم
تحت شمس دافئة
أنت الآخر فكرت بذلك
أردت التعري تحت الشمس
أردت الاستسلام
لكنك لم تفعل
لأنك لم تجد من يستحق
التواطؤ
ولا ...
من تطلب منه الغفران

● أخيرا .....

كيس ثقيل
مملوء بالآلهة
بعته هذا اليوم على الرصيف
من شدة الجوع

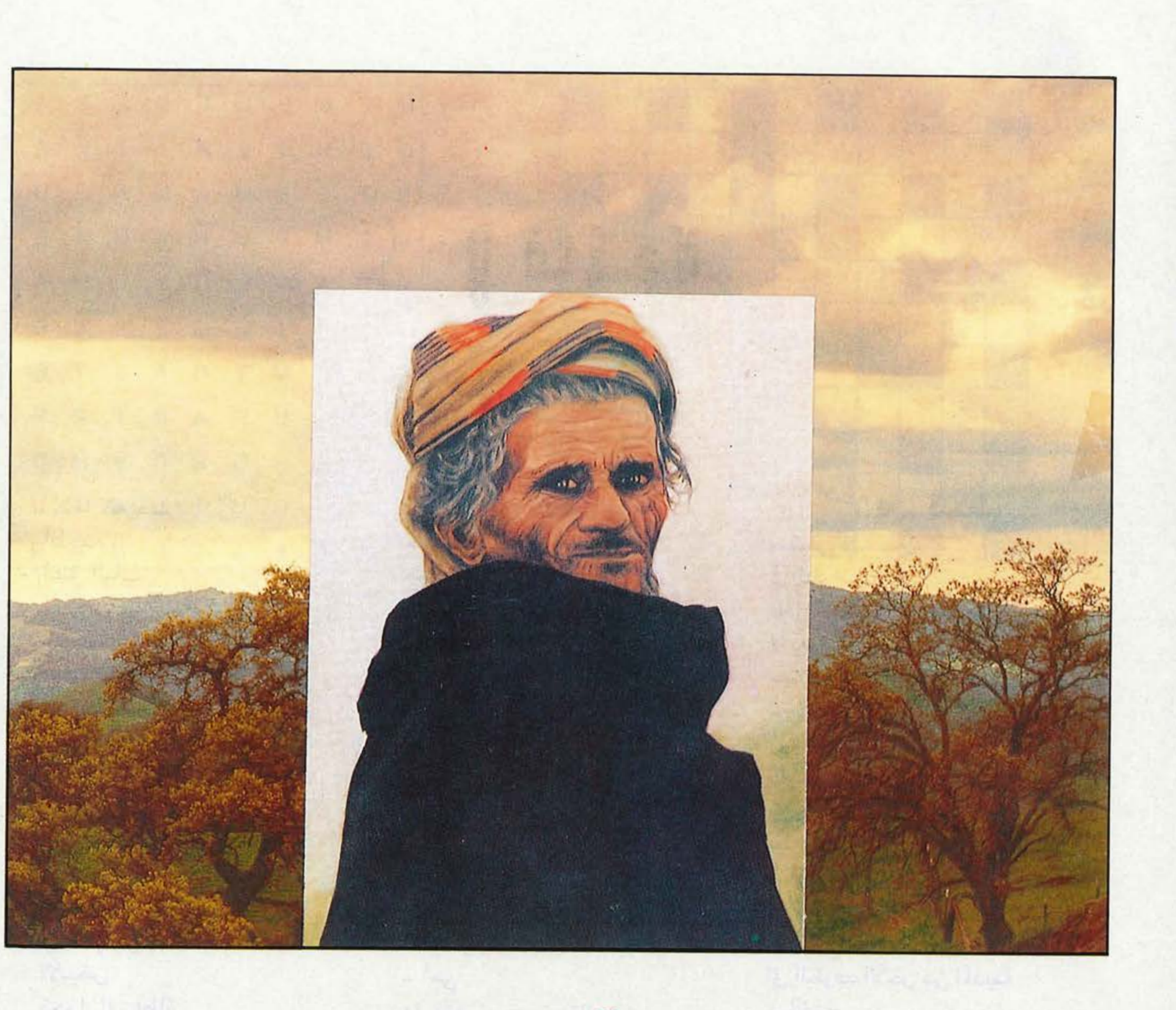
● حلم ضائع

أبحث عن بيتنا القديم
في نهايات النوم
في لغة منسية
في بقايا حلم ضائع
بيتنا القديم
أهز أسلاكه
و أنادي :
- أمي
هل أنت موجودة هناك ؟
هل أنت على الخط ؟
لكن الحلم لا يصل
والندى
سرعان ما يذوب .

● فلسطين

ستبقى فلسطين
في الخرائط الملونة
طفولة حائرة
لا يعرف مكانها أحد
ستبقى معادلة بسيطة
تتركب من عاهر
زائدا كلمات
كلمات
كلمات
ببلعوم مقطوع
سأودع آخر الضفاف
وأرسل آخر الاشارات
سأخرج من أحد البيوت
الى الطرف الآخر من المدينة
سأخرج
ممسكا ببلعوم مقطوع
ولم أسدد بعد ديوني
سأخرج
ففي صدري خرزة ملونة
ضوء ناء
قلب مجندل
آه ...
وبلعوم مقطوع
سأموت
عند الطرف الآخر من المدينة.

★ شاعر عربي يقيم في لندن.
★ الصورة من فلم لقاسم حول.



عتمة المساء

طاهر رياض *

نسيت

لعلي نسيت

فأشعلت في عتمة المساء نار القرى،

وربطت التمائم بالقمح

معتنقا منجلي..

لعلي نسيت

فمسحت وجهي حتى اختفى بيدي،

وقسمت دودي بـــالعـــدل بين العصافير،

واخترت طوفا من الملح

يحمله البحر رهوا الى منزلي..

لعلي نسيت!

فهل يذكر القادرون على الموت بعد

دمي المتأسن في القلب؟

★ كاتب أردني

* اللوحة من أعمال : حسين الشيخ أبو بكر- عُمان

هل يذكرون بأني زجاجة خمر
يعتقها القفز من حائط
للذي لا يلي؟

وهل يذكر القادرون على الموت
أني نسيت
فلم اخرج اليد حمراء سوءا،
ولم أغـــــل في حضرة الجوع غير الحجارة،
لم أتل سورة «والموت طفلا»
وأني نسيت
لهاثي على جسد جيفة لا يقوت
وثوبي نظيفا بلا أي لون
وعنوان بيتي نسيت
فلا تلتقيه البيوت؟!

الجدار

وما كنت ابحث عن اي شيء سواي،
رأيت ينابيع جامدة
وكهوفـا بلا أنبيـاء يعشش في فمها العنكبوت،
رأيت نساء يقطعن اثداءهن
ويرمينها للذباب،
رأيت فضاء يشيخ
ومن شاربيه تسيل المراثي
ليلصقها نادل العمر فوق الجدار
ولا عمر يكفي
فماذا يقول الجدار إذا ما اقتربت
وكان مصابا بذاكرتي وبفقدي؟
ولا عمر يكفي
أرى سدرة المبتدا
تحتها امرأة تصطلي
وتحك اسمها بالجدار
أرى مطرا نافضا ريشه
وسراطين من خزف
تسكب البحر أخضر مثل الجدار
ولا عمر يكفي لهذا الهباء الكريم
الكراسي تطرز في العتم وحشتها
والقناني على الرف تحصي المسافة
ما بينها والبلاط
الهواء العجوز يكح
ليخـــرج من حلقـــه الضحكـــات القديمة..

وحدي دخلت،
وما كنت أبحث عن أي شيء سواي
سماء بعكازتين تقدم لي خمرتي
وتبادلني نخب أمسيتي الخالية

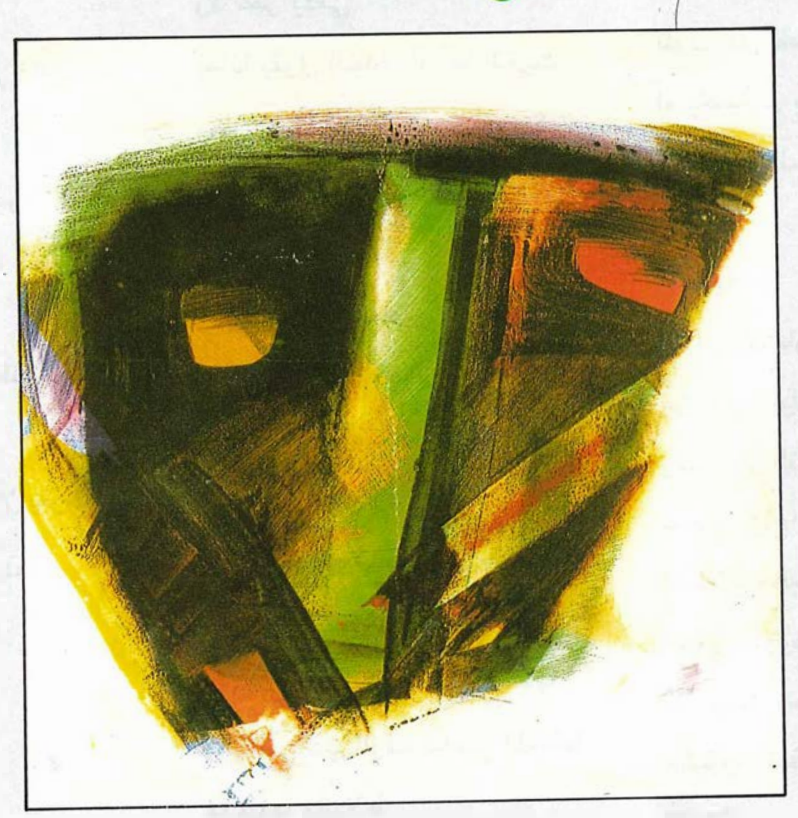
جرعة مزة تحت ظل الجدار
تلوب على ظمأ،
آه ياظمأ لم يكن كافيا
ليدير على الخمر شهوته الكافية!

الحكاية

التراب الاشارة،
من لاح بالياسمين؟
ومن عفر النخل بالطلع؟
بوحي رياح!
اسقطي مثلما لا تشائين بين يدينا
اقرئي شهوتينا علينا
بنا جسد ساجد في جسد
وشؤون نـذرذرها في الطـريق لئلا نضيع،
بنا كل ما أغفلته الحكاية
لحم نعريه حتى يجف
وروح يزملها لا أحد!

* * *

امرأة منصتة



صالحة غابش ★

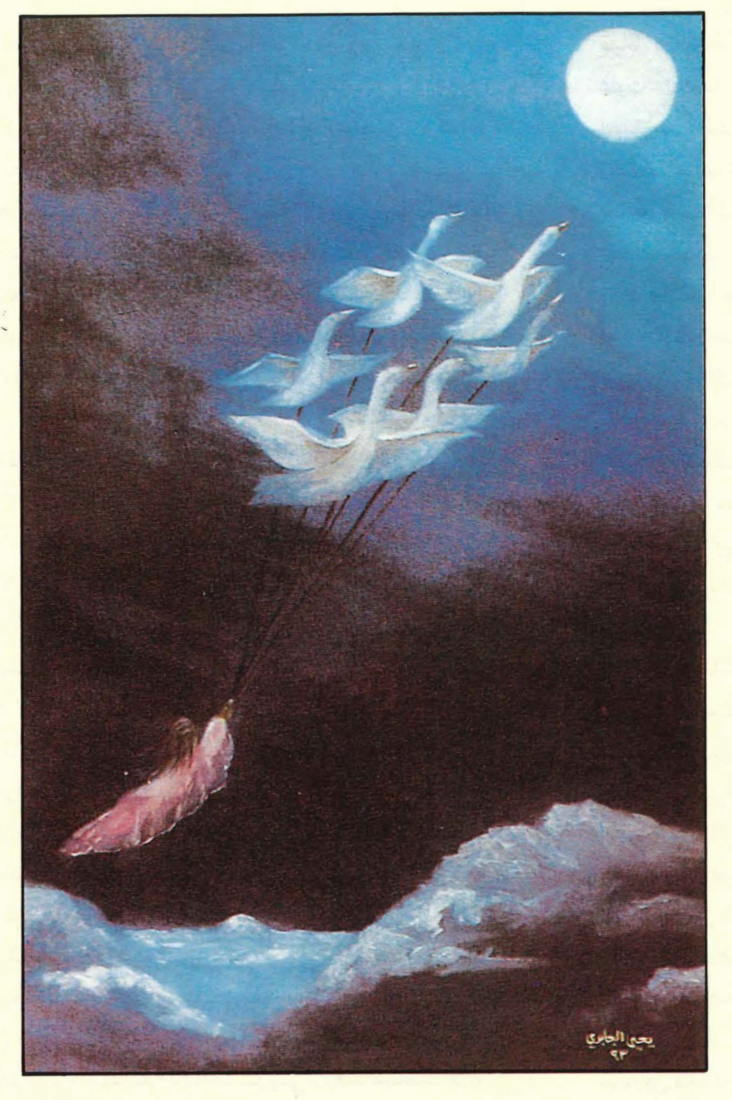
تمــرّغ حزني بين اسم نهر
صـهرت ممراته
بشـهيق الندم
وشاعرة
تتثاءبُ فوق ضفافك
كي يطلق الشعر فيك نوارسه
ولما أتى الليل نامت
فألقيت قاربها في دموعك

وارتاح قرب الضفاف
ارتعاش الألم
وأمسية
ودفاتر تسقط من بين دهشتك
العابثة
فتهدأ فيها حكاياتك اللاهثة
ومعبد امرأة ـ قرب مقهاك ـ
لا يلتقي بهما الليل في
أي وردة
ويسقط كل الندى

قبل أن يبدأ الاحتفال
تحدثني هكذا
وتمرغ هذا السكون الغريب
بحنجرتي
وتعشق فنك في نحت قلب
تدغدغه
بهزيمة امرأة
منصتة!

❊ ❊ ❊

★ شاعرة من الإمارات العربية ـ الشارقة
★ اللوحة للفنانة العمانية نادرة محمود



امرأة الطير

خليـــل النعيمـــي ★

في الطـريق إلى (أبورمـانـة)، ظلت صامتـة. صامتة مثل الموت كنت أرى، في نهار الصيف المثير ذاك، كل شيء فيهـا: لهفتهـا الكتـومة، وتـوتـرهـا اللاهب، وانشغـالها، لم أقل شيئا. لم أكن بحـاجة الى كلام، كنت بحاجة الى حـركة. (كنت أفكر: كلام بلا معنى، لا معنى لقولـه). كان جو الحرب يختلط بـ«جو الحب». كـانت «مقولـة الحب الخفي» (من أين تعلمتهـــا؟) تملأ كيـــاني. لم أكن أريـــد أن يشـاركني أحـد مشاعـر حبي، حتى «مـوضـوع الحب» نفسه.

كان الشـام غارقـا في الشمس. والشمس تثير كل شيء. تجعله أسود، محتقنا ومملـوءا نبضا، وفجأة، تلتصق بي. تحضن بكيانها، كله زندي. زندي الذي غدا جـزءا منها، بعد أن كان جزءا مني. ولكي أقـربها أكثـر، ثم أكثـر: أقـرب وجههـا من وجهي، وأشيـاءهـا من أشيائي، كان يكفي أن أرفع زندي، وأحسستهـا تعلو. تعلو كريشة في جناح تلحق به وهو يطير.

ـ أريد أن..

أنفجر القول في رأسي، وكأنه قنبلة من قنابل الحرب.

ـ متى ؟ والى أين؟

لم أكن أتـوجه بـالسـؤال إليها ولكن الى نفسي. كنت أعتقـد أن للجسد فضاء خاصا به، وللكلام «الحقيقي» كذلك. وان اختراق ذلك الفضـاء «المحكـم السـد»، لا يمكن أن يتحقق دون ثغـرة في بنيتـه الداخليـة شعور محبط. شعور ممـاثل كان يمـلأ نفسي وأنا استمع مبهـوتا اليهـا: شعور العـاجـز عن اختراق «بنية» لم يكتشف بعـد ثغراتها. وقد أقول شعور اللص الذي تعود أن يسطو على ممتلكات الآخرين، وقد وجد ما ملكه بشق الأنفس، يريد أن يطير بـ(بساطة) من بين يديه، دون أن يسرقه أحد آخر حتى.

ـ لا.

ولم يستمع أحـد إلـّـي، حتى ولا أنـــا، أزيـز الطـائرات التي اخترقت، فجأة جدار الصوت فوق دمشق ابتلع كل شيء. ووجدتني أحميها بجذعي الذي غطاها من الذيل الى الذيل.

لا، لم أكن خائفا عليها. كنت أريد أن أحميها حتى استطيع فك الحصار، حصارها عن نفسي. أفهم ما تـريد. وأتطلع، بارتباك حولي. أبحث عن المنفذ الخبيء. شـوارع (المهاجـرين)، كلها خاليـة لا أحد غيرنا. جسـدان مضطربـان يتحركان بـلا انقطاع. يتحـركان تحت

★ روائي وطبيب سوري، مقيم في باريس.
★ اللوحة للفنان العماني يحيى الجابري.

أشجار الياسمين، وازهارها البيض الناصعة. ومن حين لآخر، تجيء بعض أشجار الزيزفون، بأزهار صفر فاقعة .

هنا لا هنا لا هناك في المختل الجميل بين الشجرتين، هاتين تعالى لا بلى تعالي.

اتملاها. أبحث عن موقع الغضب فيها. لا أجد أحيط بأركانها. أريد أن أقع على النحو الذي منه تنطلق العصارات. لا، لم تكن تنظر الى السماء لتبحث عن الخطوط التي خلفتها الطائرات، فوقنا. ولم تسد أسماعها حين اخترق جدار الصوت، أيضا كانت هفهفة ثوبها الحرير تتطاير مثل خشخشة عصافير تمشي فوق ساحة مملوءة بالحب.

في الحقيقة، لم أكن أبحث عن أي من هذه العلامات السخيفة. كنت أريد أن أدرك سبب الانفصال، لا، الانفصال الظاهري، فحسب، بل الانفصال العميق بينها وبين المحيط. لماذا لا تهمها الطائرات ولا غاراتها؟ الشوارع الخالية لماذا لا تثير أسئلة لديها؟ الحرب، كلها، الحرب بحربها، لماذا لا تبعث أي توتر في ملامحها؟ لا لم أكن عن سبب «الانفصال» بل عن اعراض «اللامبالاة» لديها. لكنها ليست لامبالاة نفعية، بل هي (كما بدا لي) موقف فلسفي، من الحياة وحواشيها. الا أنها لم تكن توحي إطلاقا، بأي شيء يمكن أن يدفع من يعرفها الى مثل هذه الاستنتاجات الغريبة عنها.

ماذا أفعل، وقد أصبحت الآن في متناول الحشى؟ وقد احتلت كياني كله كنت عاجزا، في حقيقة الأمر، عن حل معضلة صغيرة، كهذه ، لماذا كنت عاجزا الى هذا الحد؟

كنت أقابل بين «انفصالها» العلني الواضح الانفصال الذي تخطى مفهوم «التأثيم» والذي يوحي بقوة، انه لا يعرف (وربما لم يعرف، أبدا) تأنيب الذات، كنت أقابل بينه وبين «حالة الدمج التي كانت تفعم ذاتي، كلها لم أكن أتصورني،. بعد منفصلا عن الشوارع، عن الماء والأحجار والناس الذين يحيطون بي، كنت أعيش حالة دمج «عفوي» أريد أن أقول «دمج حلولي» كامل وغير واع، على الإطلاق. دمج غير مفكر فيه.

ما أثار فضولي، في هذا التقابل هو مبدأ «الكف عن الفعل» عندي كنت اكتفي في الواقع باحساسي هذا لكأن الإحساس يغني عن المبادرة.

كنا نقف متواجهين، ولأول مرة، رأيت جسدها المكتنز الصغير يكاد يطير، واحسستني أمد يدي إليه ولا أجد له أثرا. بعنف غير محسوب دفعتها (وكنت أظن أني دفعتها (قليلا) ورفضتني: لا ليس بهذا الشكل. ولا في هذا المكان. وتساءلت (بنوع من اللامبالاة) : عندك شروط؟ (كنت أحسب أن الجسد الذي قيد مرة الى الفراش سيقاد كل مرة نرغب فيه). واجابتني بحدة ووضوح عندي شروط كثيرة، بالتأكيد عندي شروط، تتعجب؟ وكأن الموقف لم يكن يقتضي مني الا أن أحرك لساني، قلت: أما أنا فليس عندي شروط، أبدا. (وأضفت متبجحا) ولا محظورات، أيضا كل ما تصل اليه يدي قابل للاختلاس (ووجدتني امتلىء سعادة بالفكرة الأخيرة التي غلبت على لساني). وأكدت رغبتي من جديد: بلى، هنا، وهنا بالذات. لصق هذا الجدار. وتحت شجرة الياسمين، هذه وبدأت الأمور تختلط. لم أعد أرى الا الجدار الذي غدا عاليا، عاليا جدا، كأنه كان يصعد قصدا الى السماء. وجذع الشجرة الخضراء ذات الأزهار التي غدت، فجاة، غريبة الشكل والرائحة. أزهار تلوثت بعطر أحمر وكساها، كلها سائل مريب. وأنت وأنا الذي لم أعد أقف على الأرض.

كنت تحدقين في وجهي بنوع من القرف والخوف. ولم أكن أريد معاودتك أتذكر، الآن، كنت تحدقين مرعوبة في وجهي الذي كساه عرق أسمر وكبير، وأنت ترتعدين: أنت مجنون بلا شك أنا مجنون ضحكت هازئا، ولم تضحكي.

بعنف، ممدت يدك الى الغصن الطري المقاوم وقصفته قصفا، وصار دمك يسيل وكأن عقربا لسعك، صرت تمصين دمك مصا مصا. تمصينه وأنت تنظرين بلا مبالاة، الا النسغ الذي كان أيضا يسيل.

ظلت الأشجار واقفة. وبدأنا نسير. نسير من شجرة الى أخرى . كنا نبتعد. يبتعد أحدنا عن الآخر؟ ومن جديد، جاء صوتك . كنت تريدين أن تقولي شيئا. وسألتك؛ أتريدين حقا؟ وهززت رأسك. ولم يتح لي أن أرى حركة الرأس المدور. كنت أهزك: انظري. انظري. كان الجسد المعدني يحوم فوقنا. وفوقنا، تماما أطلق حزمة الصوت الرهيبة ، وغاب، وبدأت الناس تركض. كانوا يركضون مثل جمع من الأرانب الخائفة. ولكي الفت انتباهك صرت أقهقه. وتساءلت بدهشة: لماذا قلت: انظري حركة الناس الراكضين من الخوف، حركة بلهاء. لا توجه لها، ولا قاعدة ولاهدف تكاد تكون مجرد حركة. حركة عشوائية . وما الغريب في الأمر ؟ قلت وأنت تسترين فخذك الذي لامسه الضوء، فجأة.

لم أكن ألم، بعد بسر تلك الحركة وقوتها. قوة الحياة التي تواجه، في وضح النهار، نهايتها المحتملة. كنت بحاجة، كما أدرك الآن، الى فهم كثير من الحركات (الحركات التي كانت تبدو لي بلا بمعنى، والتي سأظل أكررها زمنا طويلا).

كنا نقترب بهدوء، من (الروضة) المكان الذي سأتركك فيه. والذي منه سأعود أدراجي ماشيا حتى أطراف حي (المزة) الملقوح بعيدا. عالمان التقيا، برهة، وافترقا. لكأن أحدنا لم يكن قد عرف الآخر، أبدا. وما ان بدأت تصعدين الدرج المرمري، هازة ردفيك الصقيلين، حتى لبست وجهي الحقيقي، بعد أن خلعت القناع اليومي، عنه وكأنني التقيت بنفسي، بعد طول غياب، صرت اتنفس ضاحكا. ضاحكا بصوت عال، يسمع من بعيد.

لأول مرة، أحسست أن للهواء طعما آخر. طعم يشبه طعم «قرنفل» الجزيرة القديم. ملأت رئتي منه. كأنني أريد أن أغسلهما من الهواء الآسن. الذي كنت أعبه، معك، قبل قليل.

ولجت الباب دون أن تستديري. دون أن تلقي علي نظرة

الـوداع. كنت أتـوقـع كثيرا من «الحركـات» منـك كنت أحسب أن اختلاط المفرزات يعادل اختلاط النفوس ولم يكن الأمر كذلك أبدا.

من قبل، لم أكن آخذ المسألة مأخذ الجد الآن، صرت أخشى أن أكون، فعـلا، غبيا، كما تـدعين ورحت استعيد كل شيء مـر بي. بدأ الأمـر يقلقني حقـا. لماذا يكون الغبـاء مفـروضا علي، والـذكـاء من حصة الآخرين؟ ورأيتك تتلوين ضاحكة، وأنت تسدين فمك بيديك يـا إلهي ما أغبـاك واحسست بي احيط بك من الطرف الى الطـرف. أريدك ان تعرفي أنني هنـا. انني أدخل وأخرج، انني كل شيء. وكأنك عرفت مـا كنت أريده منك، تسـاءلت مستاءة، وأنت تطـردين عيني عن عينيك: مـاذا تريـد مني أكثر من ذلك؟ وكأنني لم أكن انتظـر الا سـؤالـك السخيف هـذا قلت، فـورا: أريـدك أن تحبيني. وبـدأت ضحكتك ترن في آفاق دمشق الصامتة: اللهم هذا قسمي فيما امتلك فلا تحاسبني فيما لا أملك.

لم أكن أبحث في الحقيقـة عن الحب، لا عن حبـك ولا عن حب أحد آخـر. ما كت أبحث عنه هـو التعلق المستمر. ولكن ليس التعلق المجاني، ولا بأي كـان. كنت اصطاد طرائدي، ومن بعـد تصطادني هي تلك لم تكن «وسيلـة عيش» عندي، بل «طريقـة حياة». وهـو ما أوقعنا في سوء تفاهم مستمر.

لم أكن أقبل أن استقـل عن أحـد أوقعـه في شبـاكي، ولا أن يستقل هـو عني، حتى عندمـا تكون «العـلاقة» عـابرة وسطحيـة. مسألة «الحيز الـذاتي» كانت تعادل عندي الخيـانة. اتكون العثرة الطـويلة لـواقع شديـد العسر، هي مصدر ذلك «التمسح» الكـاذب بأعتاب الآخر؟ ولم كنت أرضى أن انفرغ كالدلـو دفعة واحدة بين يدي من لا يهمه لا امتلائي ولا انفراغي؟

كنت، وأنـا اختلى خلف شجـرة الحور المواجهـة لـدرجك المرمري الـذي تصعدينـه، كل مساء، تحت مـراقبتي السرية (ولكن كيف يمكن الـوصـول الى فهم سليم وبأية وسيلـة؟ (أريـد أن أفهم ذلك، كلـه الا أن الليل الـدمشقي الـذي حط بهدوء، ولكن على عجل، آنذاك، غيّـر سريعا كل شيء: العـواطف والاتجاهات ومسـار النظر الذي أخـذ يضيع في الدمـاس والأسئلة التي كـانت تظل مسـاء بعد مسـاء بلا جواب بلا جواب شاف.

لم أكن أدرك، بعـد، أن الكائن (مهما كـان اسمه) بحـر. بحر لـه أمواجـه وشواطئـه واعصاراتـه. بحر مليء، مليء بكل شيء، بما فيـه أنا، نفسي (أنا الـذي كنت اتصورني غير مـوجود عند غيري) وهو مـا كان يحقق لي نـوعـا واهما من الاطمئنان إلا انني سأجـد نفسي حـالما أبحث عنها وانه سيكون بمقدوري أن انتزعها ممن استولى عليها ولو بالحب.

كنت جـاهلا وأحمق. وكنت، لابـد، تعـرفين ذلك والا لماذا كنت تفتحين نفسك أمـامي، وكأنـك تفتحينهـا أمـام كـائن لا يبصر؟ وتتكلمين بـلا حرج قـدامي، وكأنك تتكلمين في حضرة كـائن أعجم؟ والثقـة العمياء بـالنفس (كما تعـرفين الآن. وأعـرف)، لا تولـد من وسعة العلم، بل من ضآلة المعرفة.

ولن أكـون الـوحيـد الـذي سيموت «بـداء الاعتـداد الكـاذب بالذات» كثيرون، غيري سيقتلهم الداء الفتاك، هذا، وأولهم أنت. لكن الشوارع، شـوارع دمشق الجميلة لم تكن آنذاك، تظهـر الداء اللعين للعين للعين «الغشيمة» مثل عيني.

في الحالات المعقـدة تلك التي تأخـذ، لشـدة تعقيـدهـا، شكل الحالات الشديـدة البسـاطة، تصبح «التفاصيل التـافهـة» هـي المهمة كنـا نتـلاقى، في الحقيقـة، وسط حقل من الألغـام، ظننـاه، (لفـرط براءتنا) حقلا من الورود.

ذلك المسـاء كنـت وحيدا. لم أكن مضطرا، إذن، لتـزييف نفسي أمـام أحد آخـر. أحد أريـد استيعابـه، أو أريده ألا يكتشف عيـوبي (وكأن العيوب التي كنت اتحلى بها كانت عيـوبا حقيقية ' وتخصني أنـا وحدي) لا لم أكن أعـرف، بعـد، انني سأزيفها حتى ولـو كنت وحيدا. مع ذلك سأحكي لك ما خطر لي، آنذاك.

كنت أقسم العـالـم قسمين: أنـا، وحدي، قسم ومـا بقي، كلـه قسم آخـر (بما فيه انت) وكنت أجـدني مختلفـا عنكم، وانتم كلكم، متشـابهون، عـالمان لا يختلفان اختـلافـات سطحيـة فحسب، بل يختلفان اختلافـات أساسيـة: في التفكير والتعبير والعاطفـة. وهو ما كـان «يمنحني» حق التـلاعب بـالكلام (كنت أظنـه امتيـازا) ولهذا السبب ربما كنت أقف منك مـوقفا حـاسما وعدائيـا (حتى وأنت في) لأنني كنت اعتقد أنني، هكـذا أصيب الآخرين، أيضـا وكثيرا ما كنت أردد، حـالما تـديرين لي ظهرك: هؤلاء. كلهم متشـابهون. وما ينطبق على أحـدهـم ينطبـق على الآخـرين، جميعـا. وكنـت أهـدىء نفسي، أحيانا: «لكن ذلك تعميم. وكل تعميم خاطيء» وكنت أضيف بسرعة، متباهيا: «الا هذا التعميم، نفسه» (أي التعميمين، كنت أقصد؟ تعميم ثبت الشبهـة ومـا تجره عليكم، أما تخطـي التعميم باطـلاق؟) كنـا نلتقي ونفترق وتفترق، غالبا، لئلا نلتقي من جـديد، كان خبث النية الـذي كنت اتمتع بـه يحققني بنوع من التـواطـؤ العجيب مع ذاتي. كنت اتصرف وكأنني في صراع خفي مع المحيط، لا، كأني أحيـا فيه، لم أكن قد أدركت، بعـد أن معنى تصرف ما (مهما صغـر شـأنـه) هو معنى الحيـاة، نفسهـا وإن علي أن أواجـه تصرفـاتي مهما كـانت صغيرة وضئيلـة الشـأن. كنت على العكس من ذلك غالبـا ما أحفـز، تاركـا مجلسي، متباهيـا بلا نـدم: لماذا نتراجع اذا كـان بامكـاننا أن نتقـدم أكثر؟ وكنت تنهـرينني أحيانـا: «لا تكن سيئا الى هـذا الحد» وكنت أجيبك (وأنا أضعـك في خانة الآخـرين، وفي مستواهم، نـازعا من قلبي هبـاب العاطفـة العـابرة): «لا تـوجـد حدود بين الأسـوأ والأفضل ومـا شاكلهما مـن صفات لا معنى لها، الحدود الحقيقيـة هي التي تفصل الوعي عن غيره.

عيوبي «الخفية» تلك كانت تقابلها عيوبك (أكاد أقول عيوبكم) العلنيـة. واحـلامي كـانت تتحطم على صخـور أفعـالكم. لم يكن بامكانك ان تدركي قوة الحقد الذي كان يملأ نفسي. القوة التي كنت تحسبينها حبا لا يقاوم. وهو ما أوقعك في مصيدة «العاطفة المقلوبة»

ولكن مـا الذي يعنيك، في نهايـة الأمر من هـذا كله إن كانـت نتيجته «متعة جسـدية أقـوى» وارتباط «مصيري» لن يفك قبـل أن يعرف أحدنـا ما يخطط لـه الآخر؟ وهو أمـر غالبا، مـاستطويـه في طياتها أمـور أخـرى الا انني كنت مصمما مع ذلك على الاحتفـاظ بجـذوة حقدي مشتعلة حتى الموت ان ما بيننا ثأر :ثأر المقموع من القامع.

لا. كل مـا قلته في الحقيقة، لم أكن قـد فكرت بـه، من قبل. لم أكن أعيـه بمثل هذا التصور والـوضوح. ولكن أوليس هكـذا ينضج الإنسان؟ ومن حال ينقلب الى حال؟.

كنت أريـدك أن تتواطأي معي ضـد هؤلاء ضدهـم جميعا بما فيهم أنت أن تسلمينـي لا، مفـاتيـح جسـدك وقلبـك،، فحسب بل مفاتيح رغباتك، أيضا وفهمت انني كنت أطلب المستحيل، حين قلت، وانت تنظـرين الى الغـروب السماوي المنحـدر نحـو الأرض: أريـد أن..».

كان جسدي لازال مشدودا الى القـاع وقدماي لما تتركا الأرض، بعـد والطائرات تحوم في أعـالي الشام. ولم أجـد على لساني سـوى الدهشة والعجب تسافـرين والدنيا في خطر؟ وضحكت وانت لصقي دون أن تقولي شيئا وهو مـا زاد عجبي عجبا لو كنت أنا لاستفضت في شرح العلل والأسباب ولسقت كثيرا مـن المبررات التي هي نفسها بحاجة الى تبرير. عادتي السيئـة التي لم تكسبني الا أعداء حاقدين أو أصدقاء مهملين.

ليس المهم كيف نتصرف (أو ننفعل) عنـدمـا نهاجم (اذ اننـا غالبا ما سنخسر) المهم (وربما كان الأكثر أهمية، على الاطلاق) هو كيف سندافع عـن أنفسنا، وبأي سلاح، عنـدما نهجم نحن. هـذا ما فهمته، فيما بعد من ضحكتك الصامتة ذلك المساء.

قبل قليل كنت أخطط لنسف عـلاقتنـا المزيفة مـن أساسهـا. وجاء قولك المفاجيء لينسف فعـلا ما كنت أريد نسفه في ذهني. انها الحرب، اذن؟ حـرب التخلي. التخلي عن كـل شيء نـراه ونلمسـه ونحسه ولا نراه. التخلي ببساطة، عن الآخر (لا عن جسده فحسب، بل عن أحلامه السرية، أيضا) .

لكنني في جو الحرب «الحقيقية» الدائرة فوق رؤوسنا، آنذاك، لم أكن أفكـر أبدا في نفسي كنت أريـد أن أربطك بالأرض التي عليهـا تمشين. وأجرك الى اكتشاف قيمة أشجـار الحور العالية التي كانت تحمي بظـلالها شارع (بيروت) الطـويل، من الشمس. والتي تحت أغصانها انسدلنا، يوما بعـد يوم. لم أكن أريدك أن تنسي ببسـاطة، ملمس يدي التي كـانت تنسل تحت ثوبك المتطايـر لتلم شعرك قبل أن تلم (بثغـرك؛ الرطيب. الثغر الـذي ما إن أمسـه حتى يبتسم لي فارجا شفتيه بتباطؤ، ولعابه، يسيل).

كنت أريـدك الا تنسي شيئـا، وعلى الأخص (شجـرة الأركـان) المهيبـة. شجرة (سـاحة يـوسف العظمة) التي ظللتنـا مساء بعـد مساء. والتي تحتهـا تماما أسلمت روحك للـرب. وصرت ألمك لما من يـديك ورجليك. قبل أن يصلنـا شرطي حراسـة الأركـان. لماذا كنت تريدين أن تهجري كل شيء وكأنك لم تعرفي منه شيئا؟

بـاغتني ، في الحقيقة،قـرارك. كنت أريد أن أقـوله أنـا قبل أن تقوليه لكني لم احتط للأمـر من قبل. ماذا بوسعي أن أفعل الآن غير تنفيه مـا قررتـه ولم أكن أعرف أننـي بفعلي هذا لا أخسر «صـديقا محتمـلا فحسب وانما أكسب، بالتأكيد عـدوا لا يمكن، بعد اليـوم استيعابه.

كـانت الشـام تحتـرق. وكنت تـريـدين أن تهجـري كل شيء وتبتعـدي أقصى ما يمكن من كـان يستطيع أن يتخـذ قرارا، كهـذا غير من أدار، من قبل، ولمدة طـويلة، مثل هـذا القرار، في رأسـه؟ وما أخـافني، حقا، هـزة كتفيك اللامبـالية، وكأنك كنت مـرتبطة بعقـد سري مع الشيطـان. ولم يسعفني الـذكاء (الـذي كنت اعتقـد أنني مزود بقدر كبير منه) على حل ذلك اللغز المثير: امرأة، وتتصرف كما يتصرف الرجال.

كـان رد فعلي غبيـا (كما أعـرف الآن) اذ احطتك بـذراعي، واضعا فيها كل ما أملك مـن حنان. ولشدة دهشتي انك لم تتفاعلي، ولم تنفعلي لحناني (الذي لم يكن كـاذبـا هذه المرة). كنت قد قررت، اذن ان تتابعي السير (كما بدأته) وحيدة حتى النهاية.

ولكي تـــواسيني، ربما (وربما، لا) قلت بكثير من البراءة والصدق: وما يمنع، مع ذلك أن نلتقي؟ لكن تلك اللحظـات الشديدة القصر، كانـت كافية لتفجير «الطفـرة » التي كنت انتظـرها دائما، في نفسي. اذ وجدتني أقول بتصميم: «لا. ليذهـب كل منا في طريقه، وان شئت أن نلتقي، فليكن اللقاء على أسس جديـدة: أسس لا علاقة لها بـالحب والإخلاص، وغيرهما من أسس حيـاتنـا السخيفـة، الأسس المرتكزة على الاستمرار ية والركود.»

لحظة مشهودة من «لحظاتي» كانت تلك اللحظة. لحظة ضـاق فيها بصري عن العالم، كله واحتواها هي وحدها.

كنت أنظر إليهـا متحديـا. أريد أن أرى مـا فعله الكـلام فيها. كنت اعتقد أن ما قلته سيدفعها الى تغيير رأيها لا في، أنا، فحسب، بل في الحياة أيضا.

لكنهـا ظلت صـامتـة، تنظـر بحيـاد الى شجيرات الحور التي غرست، ربما بالأمس، بين أمهاتها. وظللت صامتا، كذلك .

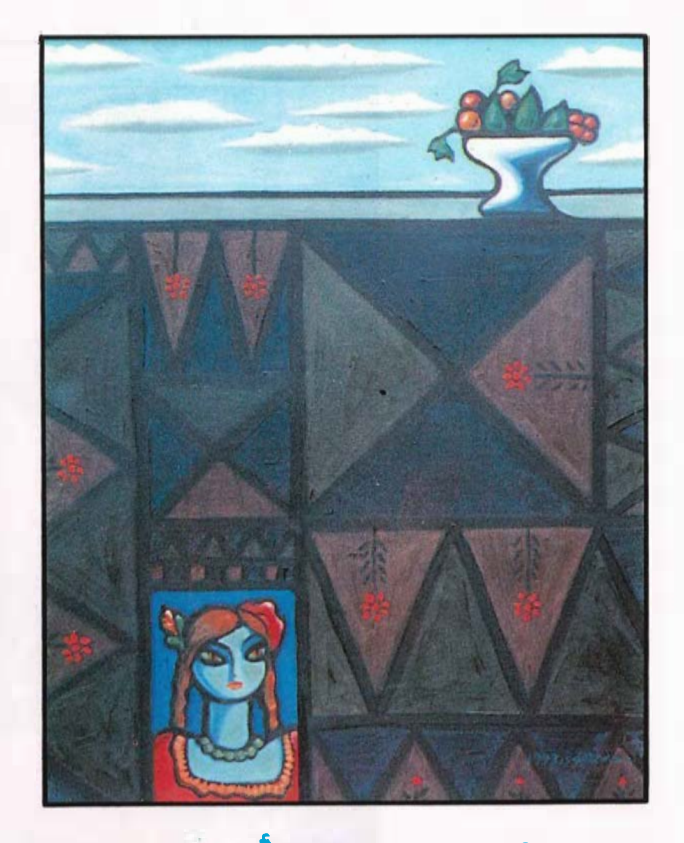
(كنت أشـاجـر العـالم في رأسي، وأصـالحه في الـواقع، مـاذا يمنعني أن أفعل العكس، الآن؟)

وحـاولت، مع ذلك أن أرى بعيني (والعين تخطيء قبل الأذن، أحيانا) آثار«المفهوم»الذي دافعت به عن نفسي قبل قليل، عليها.

ولم أر سوى مشروع ابتسـامة هـازئة (أعرفهـا جيدا) يبدأ بالتكون في فضاء الغروب الفضي، على شفتيها.

غروب «دمشق» الذي بدأت طلائعه تغزو الأفق.

* * *



ذهب ليس أصفر *

يوسف القعيد **

كانت سماعة التليفون من الذهب الخالص، وكان صاحب البيت قد أكمل عـامه التـاسع في ديـار العرب، يعمل طـول النهـار، وجزءا من الليل، في ثـلاث شغلانات، ويحسب فيما تبقى من الليل، ما جمعه وما أنفقه وما ادخره.

يتوه عقلـه في غابة الارقـام التي لا أول لها ولا آخر وان كان لا هـدف له سوى إسعاد زوجته، وأولاده الذين تركهم في البلد، بدون رجل معهم.

كلما كبرت الأرقام التي ادخرها وارتفع سقف المبـالغ التي كونها قال انه الثمن الذي قد يساوي غربته عنهم، وعن بلاده كل هذه السنوات.

أمسكت نازك بسماعة التليفـون التي كانت من الذهب الخالص وكـان يضايقهـا أنها من الـذهب الأصفـر، مع أنها سمعت مؤخـرا أن احدى صـديقاتها قـد اشترت تليفونـا من الذهب الخالص ولكنـه من الذهب الأبيض، الذي هو أغلى وأقيم وأثمن من الذهب الأصفر.

قلن لها، أن الضيوف الـذين شاهدوا تليفـون صاحبتها، قد تـراهنوا إن كان من الفضة أو الألومنيوم، وعلى الـرغم، من أن الرهان، كان على مبلغ يتعدى ألوف الجنيهات، ويصل الى حضن أو قبلة، ان حدث الوفاق.

الا أن الرهان، لم يكسبه أحد لأن المفـاجأة الحقيقية جاءت عندما اعلنت الصديقة المتفوقة عليها أن التليفون، ليس من هذا ولا من ذاك ولكنه من الذهب.

سـألوها في نفس واحد:

ذهب ليس أصفر!!

قالت، ولا يوجد في بر مصر سواه، انه تليفـون وحيد.

من يومها، ونازك تنوي أن تطلب مـن زوجها المتغرب، عندما يتصل بها، احضـار تليفـون من الـذهـب الأبيض الخالص. ولكن على شكل مثير وغريب. ولم يـدخل مثله بـر مصر من قبل حتى تتفوق على الجميـع، نساء ورجالا، ألا يكفيها أنها تعيش محرومة من رجلها كل هذه السنوات؟

كان الليل قد جاء، وذهب النهار بحرّه وعـرقه وترابه، وكل هؤلاء الناس الذين يمـلأونه من الفجـر وحتى لحظة انتصاف الليل، وكـانت نازك قـد بدأت تعاني من ذلك الإحساس الذي يكبس عليها كلما نزل الليل وهي في البيت.

تشعر وإن كـانت لا تعرف السبب، ان البيت قـد أصبح قبرا وان قميص نومهـا قد تحول الى كفن وترى بعيني رأسهـا جنازتها وصوان العزاء وفتحة القبر.

داخت من اللف على حكماء البر، لعل أحـدا يشفيهـا من هـذا الكابوس اليومي ولأن كل نصـائح الأطباء تراوحت بين سرعة عودة زوجها أو سفـرها إليه، وكلتـاهما مشورة غير واقعيـة، ومستحيلة التنفيذ، فقد اكتفـت مؤقتا بتعاطي الأدويـة وان تحول هذه اللحظة الفاصلة بين النهار والليل الى اتصالات تليفـونية ترسم من خلالها شكل السهرة ومكانها والذين سيحضرون وما سيجري فيها.

طلبت نانا التي كان اسمها نـازك، واستبدلته مثلما بدلت الشقة والملابس والسيـارة والنـادي والكـوافير فقـد حطمت كل مـا كـان في حياتها القديمـة طلبت نانا، صديقتها سوسـو، التي لم تكن تعرفها الا من أيام فقط، والتي كان اسمها الى وقت قريب مكاسب.

قالت نـانا لسوسو ، انها قررت أن تقيم لهم في قصرهـا، وهي تعرف ان كلمة قصر تقال تجاوزا، لأن الموجود فعلا لا يـزيد على فيلا كحيانة ستقيم لهم «برتيتة» هكذا عرفت الكلمة مؤخرا، ولكن سوسو قالت لها ان الكلمة الصحيحة هي بارتي. وأن معنـاها هـو اجتماع الخلق مع بعضهم من أجل اللمـة والونس والسهر فالوحدة تقتل الإنسان في عز الشباب.

قالت نانا ان هذه البرتيتة ـ ذلك ان أمامها وقتا ليس بالقصير حتى تتعـود على نطـق الكلمـة الجديـدة ـــ لم تحدث من قبل بل وسيتحدثون عنها كل أيام العمر القادمة.

طلبت نانا، نازك سابقا، من سوسو ـ مكاسب من قبل ـ ان تحضر معها كلبها الواعر، وأكدت عليها أن حضور الكلب أهم من مجيء كل أفراد الشلة.

حاولت سـوسو أن تستفهم منهـا رفضت نازك أن تبـوح بسرها، قالت أن المفاجـأة لو اتحرقت لن تصبح مفاجأة أبدا قـالت لها سوسو، انها لو أحضرت كلبها، قد يشعر بحالة من الضيق فهي أي نانا ، لا تربي كلبة في بيتها وكل ما عندها من الحيوانات الأليفة مجرد قطة سيامية.

أغلقت نانا التليفون وهي تقول :

هيه دي المفاجأة!!

* * *

★ فصل من نص طويل لم ينشر، بعنوان: «أطلال النهار» والنهار هو السادس من أكتوبر ١٩٧٣.

★★ يوسف القعيد: كاتب وروائي مصري.

★★★ اللوحة للفنان حلمي التوني ـ مصر.

محمـــد حســـن الحربي *



اضطرب الرجل وهو يرفع جثة القطة..

اضطرب الـرجل وهو يرفع جثـة القطة المدهوسـة المدماه من الشارع، دفنهـا في بقعة رملية بالقـرب من منزله، لم يتناول يـومها طعام الغداء مع عائلته كالمعتاد.

فعل الشي نفسه يوم مات العصفـور داخل قفصه بجانب باب المجلس بسبب ظرف غامض، يومهـا أخذه الى الطبيب طالبا تشريح جثته للتأكـد من سبب موتـه المحزن. وفعل الشيء نفسـه يوم سمع من الأطفال في الحي بطائر «اللوهـة » المختنق تحت أحد القوارب في الميناء القريب من مكـان سكناه، يومها حمل جثة الطـائر الرطبة الى رئيس لجنـة حماية البيئة في المدينـة، الذي أقنعـه بأنه مـات بسبب هرمـه وضعف جسمه وليس بسبب التلـوث أو بفعل فاعل، أصر في المقابل على قبول ما في جيبه من نقود كتبرع، وسجل اسمه كمتطوع دائم وعضو في لجنة حماية البيئة.

ومن رقته كان يبكي أثناء نومـه في الليل، ولوداعته كان أطفال الحي يتحلقون حولـه، يشتكون إليه سوء معاملـة آبائهم وأمهاتهم لهم فكان يـزورهم في بيوتهم ليقرعهم بشـدة، وكانوا يتقبلـون منه هذا السلوك الإنساني بابتسامة، ويعتذرون له بصدق حميمي.

زوجة سعيد كانت الوحيدة التـي تبدي عدم محبتهـا له، ممـا جعل الناس يستغربون ذلك منها، وينهمـونها بعدم الإخلاص وقساوة القلب مع رجل ترتبك قدماه في مسيره خشية أن يطأ نملة أو زاحفة تسعى.

يبـدأ سعيـد (أبو حمد) عملـه بعـد منتصف الليل وينتهي في ساعـات الفجر الأولى، ويعـود الى منزله منهكـا، كانت مهمتـه زيارة البيوت الآمنة، يسحب شبابها الى غرف التعذيب حتى الموت.

* * *

★ قاص وكاتب من الإمارات العربية المتحدة.

★ اللوحة من أعمال الفنان سعيد أبوريه ـ مصر.

يمتلك بيتا كبيرا ذا طابقين ..

يمتلك بيتا كبيرا ذا طابقين، يسكن في الطابق العلوي مستأجر، صاحب عائلة كبيرة، أما هو فيحتل الطابق الأرضي كله، ولما كان يعيش بمفرده بلا أسرة، لا زوجة ولا أطفال، تساءل الناس عما يفعله بهذه الغرف العديدة، فاذا كان يشغل احداها فبقية الغرف ترى من يسكنها؟... وظل هذا السؤال في أفواه الناس يتبادلونه بتواتر كلما التقت وجوههم ببعضها البعض، دون أن يهتدي أحدهم الى اجابة مقنعة ، ورغم ذلك لم يتوقف أحدهم عن التكهن الذي ما يلبث بمرور الوقت أن يصير إجابة يقنع بها نفسه.

(أبو سعد) طاعن في السن، تعدى الستين من عمره، لا يغادر منزله بعيدا، وان فعل فانه لا يغادر المنطقة التي حوله، تعود الناس عليه فأصبح بمقدور أحدهم التعرف عليه من مسافة بعيدة دون جهد، طوله، طريقة مشيته، التفاتاته البطيئة، وقفته التأملية، التي يكررها دائما أثناء سيره المتأني الى المسجد، أو الى أي منزل قريب منه، كان لا يدخل المنازل التي يأتيها، بل يجلس القرفصاء أمام أبوابها، فيخرج أهلها إليه ويجلسون معه، يتحدثون في شتى المواضيع والمسائل، حتى يقرر بنفسه العودة الى منزله.

شيء واحد عرفه عنه المستأجر قبل الآخرين، بحكم مجالسته اليومية له، عرف انه عندما يقدم له أي مشروب بارد، في علبة أو زجاجة، يرفض تناوله الا بعد أن يسكب له في (طاسة) معدنية كبيرة، كالتي اعتاد الناس أن يشربوا بها ماء أو لبنا ورغم الدهشة التي يرسمها طلبه على وجه مضيفه شبه الدائم، فكان ينفذ له طلبه، ويسكب له المياه الغازية في (طاسة) معدنية كبيرة، فيشكره أبو سعد بهزة من رأسه الصغير ، ثم يتناولها منه بكلتا يديه المرتجفتين، وينهض ببطء وحذر شديدين ، مستديرا الى الخلف، دافعا بقدمه المهزوزة الى الامام، وفمه لا يتوقف عن التمتمة الشاكرة لهذه (النعمة الفضيلة).. الى اين يذهب أبو سعد بهذه (الطاسة) المعدنيه المملوءة بالمياه الغازية؟ لا أحد يدري فهو عندما ينزل الطابق الأرضي يختفي في احدى الغرف الثلاث ويمكث فترة طويلة لا يراه خلالها أحد من الناس.

الغرفة التي يدخلها أبو سعد و(الطاسة) في يده، تنبعث منها روائح غير لطيفة، يشعر بها كل من يدخل المنزل ذا الطابقين، وأكثر ما يتضايق منه المستأجر في الطابق العلوي، لكنه ما شاء يوما سؤاله عن السبب خشية أن يجرح شعوره، أو يتسبب له في احراج يؤلمه، خصوصا وانه عرف فيه حساسية الطاعنين في السن لمثل تدخلات كهذه.

الغرفة ذات الرائحة غير اللطيفة لم تعد معروفة للمستأجر فحسب، بل عرفها الكثيرون من سكان المنطقة، لكنهم لم يولوها الاهتمام والفضول مثلما يفعل المستأجر.

أبو سعد لا يمتلك في (هذه الدنيا) سوى المنزل ذي الطابقين وكل ما يفعله في نهاره، تفقد بعض الناس ممن اعتادوا عليه، يجلس أمام عتباتهم، ليقدموا له شرابا باردا، ماء، أو مياها غازية أو لبنا حامضا، ليس لديه أي عمل يقوم به، سوى تجواله اليومي والذهاب الى المسجد القريب لتأدية صلاة الظهر والعصر والمغرب، أما بقية الصلوات فكان يؤديها في منزله، أما ما يفعله في هذه الغرفة فما من أحد كان يعرف طبيعة هذا العمل.

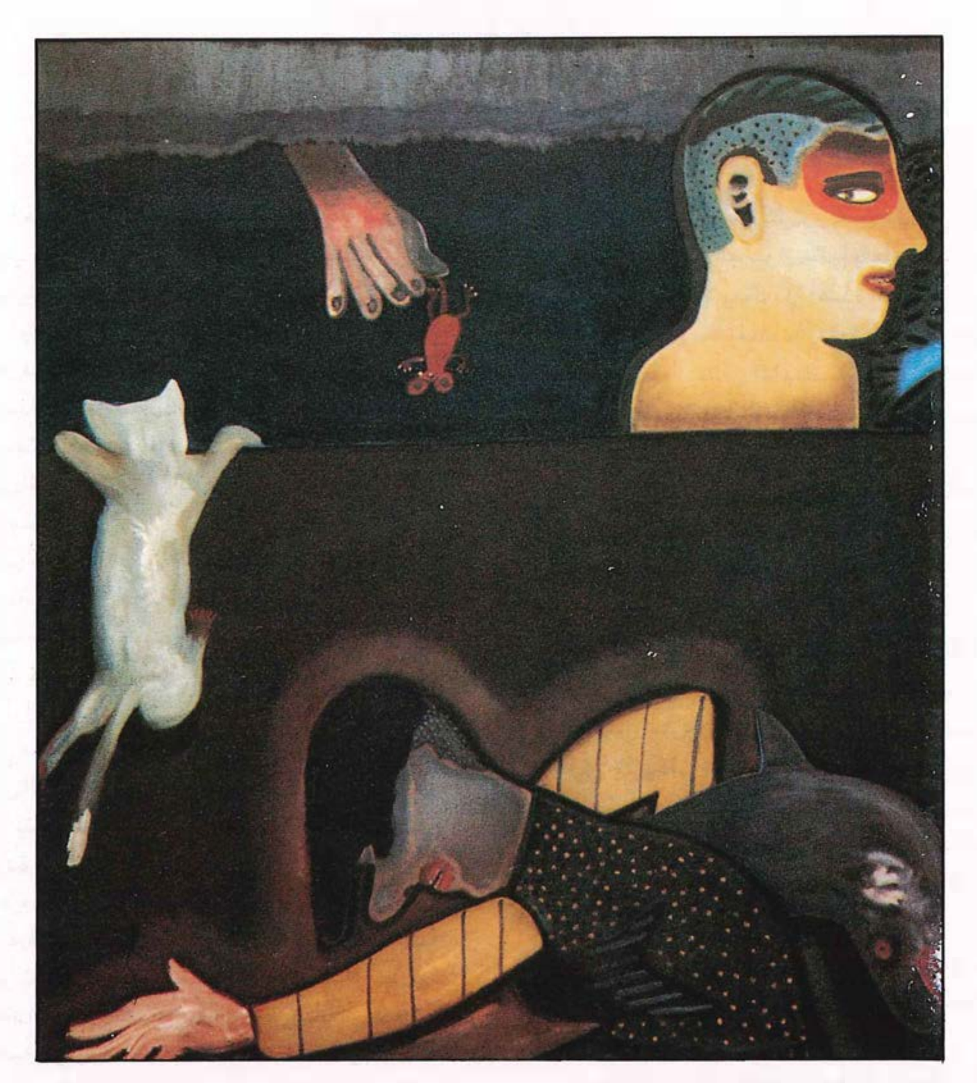
بعض الناس الذين لم يحتملوا الصبر على قوة فضولهم، رأوا ابلاغ المخفر القريب من المنطقة، لعله يكتشف بحكم القانون سر ما يخفيه أبو سعد وراء تمثيله الذي لم يعد مستساغا لأحد، ولا ينطلي على الناس البارعين، «ثم ان الغرفة، يا سيدي الضابط، الغرفة ... لا ندري ماذا يخفي فيها أبو سعد، لعل فيها خطرا على أطفالنا ونسائنا، خطرا علينا كلنا».. هكذا أوصل أحدهم أمر أبو سعد الى رئيس الشرطة في المخفر، الذي دهش عند سماعه القصة المبهمة وحك طرف حنكه وقال «إنها تحمل وراءها احتمالات عدة... من يدري ماذا يدبر أبو سعد هذا، وماذا يخفي وراءه؟»

«على أية حال - قال الضابط - لقد أديتم ما عليكم، يمكنكم الآن الانصراف، وسأتولى الموضوع بنفسي، لكن اعلموا انه ربما احتاج لمزيد من المعلومات عن هذا المخلوق الغامض».

وانتشرت الشرطة السرية بين الناس مثل النمل، تجمع المعلومات وتكتب تقاريرها عن أبو سعد، والتقط بعضهم صورا ملونة له وهو في أوضاع مختلفة، في طريقه الى المسجد جلوسه القرفصاء عند عتبة بيته، وهو يحمل «طاسته» المعروفة بكلتا يديه يحتسي منها سائلا لم تبينه الصورة جيدا.

ذات مساء قبل صلاة المغرب، نزل المستأجر بعد أن رأى أبو سعد يتهيأ للخروج، في غمرة انشغال الناس بترتيبات ليلهم، وسط هدأة الغروب الصامتة، نزل وهو يعد عتبات الدرج واحدة، اثنتان ثلاث، أربع... وقف أمام باب الغرفة «الرائحة شديدة في هذا الوقت» تلفت يمنة ويسرة، لا أحد لمس مقبض الباب، وقبل أن يضغط الى أسفل، تلفت مرة أخرى، بلع ريقه يرطب به جفاف حلقه «طعم معدني في اللسان» ضغط على المقبض، فتح الباب ، فتحه نصف فتحة ، فتحه على مصراعيه لا شيء في الغرفة سوى الغرفة.

***



هذيان الدمى

مرهون العزري *

رفضت عالم الخطايا من أجل تحقيق عالم النعمة والحرية من أجل النعيم ، واذا بالزمان الحديث يحل الجريمة محل الخطيئة ،

«انسي الحاج»

ليس القفص وحده الذي يمزق أحشائي هذه الظهيرة الملتهبة فقفصي اليومي كبير بحجم البحر .. منذ فترة أحسست أن القفص الحديدي يقترب لكنه كان مع ذلك على بعد .. ما تصورته قريبا كما قرأت عن زمان « اقرب من حبل الوريد ».

**

كان يوما جديدا لكنه مؤلم ومر مرارة حلوقنا من حنظل الوقت، اعتصرني الألم .. عددت ثواني ذلك اليوم .. عمري لم يكمل بعد الخامسة والعشرين كما حددته امي ذات مرة :

★ كاتب عماني.

«كان نجم يطلع كل يوم من غرب ويمشي في السما يمشي علين يتوسط السما .. وهذاك النجم معناه يا ولدي انه شي جديد آت البلد .. وجاء اللي شفتوه .. » لكني لا ادرك بعد : لماذا أعود الى هناك .. الى مكاني البكر الآن وهذا القفص أعجز من ان يمنحني ما أريد .

قفصي كان مفتوحا للشمس «ملتهبا»، السماء وحدها التي تغطيه وحديد أسود من جهاته الاربع ..

**

تحرقني الاسئلة .. تلح بكثافة لم اعهدها قبل .. لا اجابات تشفع في هذا المكان لعلّي تركتها مع قلمي ووريقاتي التي بحوزتي عند باب القفص .. «لا» وحدها هنا ومعها «ممنوع» التي طالما قرأتها وانا رهين حرية ناقصة .. ليست في المكان الجديد لافتة «ممنوع التدخين» كل شيء يعني ذلك دون حاجة اليها ، كان الكتاب الذي حمله مرافقي ـ الذي لم يترك يدي، ولا أذكر الآن إن كانت اليمنى أم اليسرى، مكتوبا عليه كما لاحظت ذلك لاحقا عند .. باب القفص شيء قريب من :

«يبقى في القفص لحين صدور جديد ما » !

حاولت الوجوه الموجودة ممارسة طقوسها المعتادة فقد بدت فرحة وهي تستقبلني كصديق حميم في حين لاحت لي رمادية وأقرب للظلام ولم يشفع لها صخبها بابتسامة .. حتى اسئلتها السخيفة والمضحكة في آن لم تهز سكوني المطبق وحدها دمعة مندلقة تكفلت الاجابة واسكات الطقس المعتاد لاستقبال الرفقاء الجدد ..

**

«البرنوص» الذي بدا لي رماديا هو الآخر عندما دفع لكتفي دفعا ما احتجت اليه .. تكفل حائط القفص بكل شيء .. جلوسي .. نومي الذي لم يجيء .. حتى توسلات بعض الرفاق الجدد ما كانت ذات جدوى .. وحدها الدموع شاركتني حرقة الاسئلة .. بحثت عن نفسي وسط العالم الجديد فلم اجدها .. اجتهدت .. لا فائدة .. غارت صوب مكان بعيد .. بعيد .. كانت تسأل البحر .. بحر طويل عريض كان اسود وعاجزا عن الجواب .. رشقته بسيل تهم إلا انه يأبى عن ان يبوح .. ارجوك يا بحر ولو جواب وحيد .. لماذا انا هنا ؟! ترك مكانه .. جلس بجانبي لكنه لم يلتفت لحرقة تساؤلاتي .. يومها عرفت انه لاعب كبير وهم كذلك يلعبون .. كلهم .. كلهم يلعبون .

بعد ان خرجت تأكدت أني كنت مخطئا وانه قزم يدحرجونه .. كرة ثلج ينتفخ ولا يتفرقع .. تمنيت دوما ان يتفرقع ليهتز المكان .. كله .. وتتكسر الاقفاص الصغيرة والكبيرة كنت قد أفنيت عمري ادعو له .. حفظت هيجانه ذات يوم .. سنين طوالا وأنا اغرب واشرق كعباد الشمس كما يريد .. من أول يوم نخرج فيه من كهف الامومة المظلم مربوطين بداخله بحبل صغير ضعيف حتى آخر العمر.

**

عندما بدأت تحديه دونما اكتراث بشيء ، خضته بساقين كعودي خيزران ، كنت غضا ولا اجيد السباحة فغرقت .. كما لم اغرق قبل .. مركبي الصغير .. خذلني تركني للامواج العاتية التي لا ترحم .. ما انقذني احد .. انا الغريق .. انا الغريق .. اولئك البحارة الذين زهوت كثيرا بنيلهم كانوا صغارا وجبناء كنعامة .. يسبحون بعيدا .. بعضهم نظر الي بشفقة عدو وربت على ساعدي :

«لا تخف البحارة الماهرون سيأتون وينقذونك من البحر وبحارته اللصوص » !

طويل .. عريض هذا البحر .. يسد الافق كما قيل لكنه دنيء ترك امواجه تغرقني ولصوصه يقهقهون من حولي يسرقونه كل يوم .. يرقبهم دون حراك .. كأنه وحده ينتظر جودو ..

**

يوم ان حملتني الريح صوبه قالت لي :

«لا تخف من لصوصه فقد تصبح واحدا منهم ذات يوم انهم لا يفقهون وستكون نوخذا .. النواخذا الاوحد» كنت معدما واحلامي بحجم حبة خردل او اقل .. كانت الريح قوية وواثقة كجبل احد الذي قرأت لاحقا انه يحبنا و ...

للبحر قصص كثيرة لا تملها قريتي وهنا في هذا المكان البعيد عن التاريخ تمخر ذاكرتي كموج .. عندما كان احد حراس البحر ينادي عند الغروب : هيا الى البحر ، قام البحر .. رأيت الجميع يجهز قرابينه لكن لم اعبأ بهم وظللت ألعب وأصرخ بطول ذلك الملعب ـ الذي يتوسط القرية ـ وعرضه ولم افق إلا وسوط ينهش لحمي .. كان ابي يغفر لنا حماقات كثيرة نجترها في طفولتنا ليس من بينها نسيان واجباتنا تجاه البحر .

**

عندما اخرجت من القفص ذات صباح مشمس لاسع لم أقدر على الطيران فجناحي مربوطان .. حزام على اليمين وآخر على اليسار .. وفي المسرح المكتظ بمدرجات حمراء حمرة وجوه اللصوص الذين استمرأوا تعذيب عصفور بسياط نباحهم :

الى أين سافرت من قبل ؟!

أنت اكثر واحد تعرف البحر .. كيف جرؤت علي ...

أربع سنين من التدريب ألم ... ؟!

ألا تعرف أن البحر الذي خضته هو ...

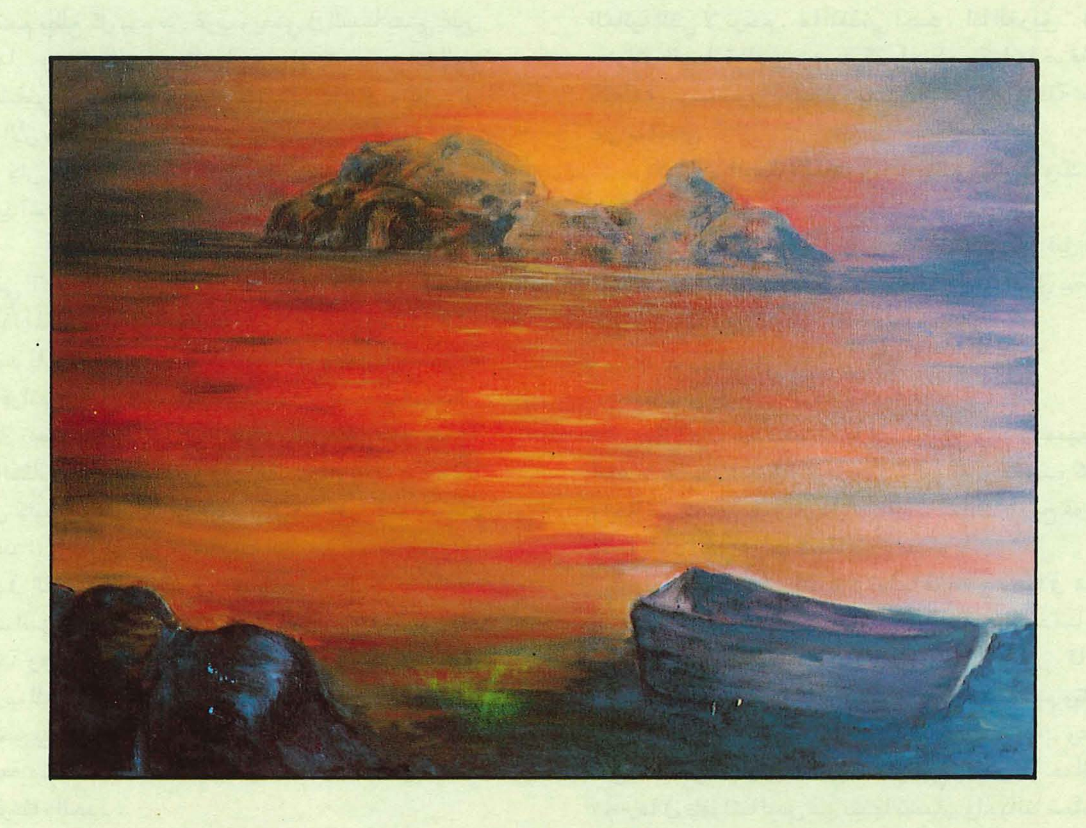
استجمعت قواي المنهوكة .. عصرتها ولم أعثر الا على دمعة سالت دون اكتراث .. انزاحت رويدا رويدا وتكسرت تحت قدمي .. لكنها اغرقتني .

صرخة جهورية حسبتها من بعيد ، تكفلت بعودتي .

عرفت بعدها أن ربان لصوص البحر بيننا الآن في المسرح المحشور بمدرجات حمراء ووجوه ممثلين يتقنون اللعب كبهلوانات .. انتصبت بعدها واقفا واحنيت جسدي ..

هرج ذاك الربان او كما يسمونه عالم البحر كثيرا وضرب أمثلة عديدة توضح قدرة البحر على اغراق من يحاولون الخوض فيه دون اذن .. ولما انتهى خيرني بين اعادتي لأحكام البحر التي تعني في جملتها الاغراق وبين تنفيذ رغبات البحر وبحارته اللصوص .. فبصمت وانتهيت .. انتهيت !

* * *



خلوة مرشوشة بماء الفجر

عزيز الحاكم *

خلال نزهتين عـائمتين ، فقط ، كنت قد قطعت سبعة آلاف ميل مشيا على قدمي دون اكل او شرب ، او حديث او نوم .

الطـريق امامـي كنداء ، لا يمسك وأنـا أجرجر الرغبـة في النوم الاخير الى برج قيل لي انـه يستقبل الغـرباء ومـدمني العـزلـة مثلي صبـاح كل سبت . كنت أمشي وعينـاي على السرابات الباردة التي يقطنها عواء الليل . ولا يبـدو منهـا دليل انحـدار او ارتقـاء انما هي سلسلة من عتمات تبدأ ثم تبدأ ثم تبدأ ، وكلما طويت بعضـا منها هلت اضعـاف واضعاف هل هناك تراكم اشد عنادا منها كي يستوعب عصيانها المتكاثف ؟

لا أدري في جيبي ورق لن املأه الا عند مدخل البرج، حين سـأكون قد لففت الطـريق والغيت العواء ونجوت من غوايات بنات الليل اللواتي يتمددن على ضفاف نزهاتي ملفوفات في اكفان حـريريـة براقـة وعيونهن أبهى من عيـون الجن يتنهـدن فتضطـرب الـوديـان ويسقط الشجـر الاحمر في وهـاد سحيقـة تبتلع الصـدى وتتبرق بـالنكـران وتنقلب السماوات

يغيب النجم تلو اخيه

تنفتح الحقائب السحرية ضاحكة

تهدي البنات تيجانا حارقة لكن رؤوس الليل أذكى

من دهاء الحقائب .

أمشي ...

لا التفـت ، لا اسمـع ، لا اشهـق ، لا اظمـأ ، لا احتار ، لا اجلس ، لا اتفقد الورق ، لا اكتب :

سأكتب في نهاية الطريق

بعد ان اردع هذه المسافات الاسطورية

سأضـع أصـابعي على الـورق فينطق ويهتـز من فرط النشوة

وسأعلو البرج حتى سطيحته

كي أختم المشي با لمشهد الجليل

لن أترك حرفا للتأويل

أو بصمة لحرب التركات

لاني اذ اختط هذا السبيل

مجازفـا بكـل النـزهـات والمتـع الخريفيـة ، مستهينا بالزمن وعائده

اعرف ان وصولي يفتح

خطوة أولى على درب الخلود المهمل

عبورا الى مصطاف النوم الابدي

اعـرف واتصـورني مضطجعـا في الهواء مفترشا ورقا لا يقرؤه سواي

شامخا كغموضي

★ كاتب مغربي

★ اللوحة للفنانة العمانية فخرية خلفان.

وليس لي مسمع
كي اشفق على أحد .
أو أستجيب لغير نداء جاذبيتي التي اشحنها
الآن بغض البصر
عن غوايات الليل
وبالاصغاء المجيد
لانين السرابات ..
أعرف
وأختزن المشهد في صوان مخيلتي.. وافرح
سيندثر المساء
ويخرج السبت الاليف من قمقمه فاتحا ذراعيه
لاحتضان النار في قدمي
ثم يحملني الى البرج السامق
مترنما بالنشيد الذي لم اكتبه بعد .
في النهاية الاولى للدوران الكوني أكون قد
نمت فيريحني الصباح على
على سرير الهواء ويدخل في ايابه .
لا أصادق أحدا
أستوفي شرط المناعة
لا ثوب لي كي اصدق غزل الفواري
وسبيلي ماجن كحزن المجانين
هل كان علي ان اخلع الطريق ؟
أم أداهن قدمي واعلو السراب القادم
مستبشرا بمنارات يؤرجحها كذب بحري ؟
هل ثاب دمي ؟
هل باعني ظلي للاسمنت البليغ ؟
هل زارني الحشد المعبأ بالياقوت القاتل ؟
فهرعت الى سريري
واشتريت الزمن مقابل واحة
لا تذروها ريح الهوام
لاشيد جثتي من جديد
ولاضحك من غيرة الموت على
وارتاح من العنكبوت الذي يجالسني
ويحتفي بنومي في هودج النار يحرص
الخوازيق على صمتي يشتم
دخولي وخروجي الى روضة الحبور
لا أصادق أحدا
ألحم الليل بالليل
وارى في السراب الافقي الاول عجوزا
قرطبية كنت قد صادفتها في بدء الخليقة على
متن زورق يربط بين سبع قارات في بضع
ثوان ترقص بعينيها السائحتين ثم تنشر
جسدها الوردي فوق الاشجار

تقذف الهواء باهات ملساء
تحنط العميان وتشل الريح
وتسكرني فلا استجيب
لاني لا ارى زورقا يعيدني الى موجي الاول
اهرب من كتفيها الساحليين وارتطم بعناقيدها
اقضم الحلمة تلو الحلمة تلو الحلمة
ولا اسيل
فأغرق في الضحك السوريالي
أكيء على نبجي الدفاق
أغسل بصري في مرآة الذكرى
واعرف ان السرير جاهز الآن
اراه
منقوشا بالاسود والسماوي والاحمر الزاهي
مصونا بأعلى نجم
مرجوما بالانتظار
لكن ، كيف لي ان ازيح جسدها الفائض عن سبيلي؟
مخاطر بازدحام الوقت على باب خلوتي ؟
أم أعاشر الزلزال اللطيف ؟ ام
أم أنسى ورقي قبل الصعود ؟
أنغمر في ما نذرت روحي لبلوغه الغي حديث
العين وحديث الذاكرة وحديث الليل وحديث
التوقعات المغرورة و
وانساق مع الرغبة في الاسترخاء الاخير
لان الدوخة عابرة بالوانها والجلوس على
عتبة المستحيل مسعى
تداولته قبل ان تسيخ الصبية القرطبية وقبل
أن تذوي الارض
بسبع نزهات
ولكن ها ان الجسد يذيب الطريق
ويعيد الزوارق الى مداراتها
ويعيدني الى المنزل المائي
ويحشوني بالخرافات الذهبية
ويعلمني كيف
كيف تنطق الباء حاء والحاء باء
ويولجني كهوف العطش الندية يزرع
الشمس في صدري
وينحت ظهري صخور البلور الحامية
ينهيني عن السير
فأضرم شمسي في جسد العجوز أتسق حبال
المطر السري انقذ السرابات
انقذ السرابات من فيضها وادعو الليل الى

مواساتها لتمنحني
مرة اخرى تلك القدرة على ائتمان الكلمات
لا زال في جيبي متسع للزحف
رغم أني أخاف أن ينفد صبر سريري ،
يعترض رغبتي جسد آخر
قرطبة اخرى
او رسول من غيرة الموت علي
في النهاية السابعة من طوفاني بالصوان
استفيق فلا أبصر كأن العمى يسكنني
أتحسس عيني فلا اعثر على شيء
لقد اضحى رأسي جزيرة رملية
بها شجر قميء وابار بلا رنين وليل سرمدي
وحدهما اذناي تنفتحان الآن على اصداء
موسيقى لم اكتبها بعد
وهدير حربي يعصف بي
كأني في خلوتي أسفل البرج
والهدير طلعة السبت الاليف
وأني ارفع خلسة كنبة بوذية الى قبة التسامي
قبل أن تصحو الخليقة من حدادها
مستأنسا بأحضان النار
مستطيبا لدوتة الهواء وكرم السرير
لا أبصر ، لا أبحث عن رأسي وعن ليلي
أتجمع كموجة محروقة داخل أخدود سحيق
أهتز في مجرى الشك وفي ارتطامي بنفس
الهضاب التي اربكت سيري
فأقضم الحلم تلو الحلم تلو الحلم
العلني أعود الى معتكفي أو أفتح بصري في
وجه النار واستعيد
ألوان السرير
لا أمشي
أقف وسط السراب محاصرا بالذكرى القرطبية
وبليل البهاء المهجور
أصرخ من قعر الاخدود
كأني غريق والعناقيد الحية دانية ألمسها
فتستعصي على يدي
ملساء كذاكرتي ومفعمة بالعناد..
هل أصغي الى نداء الطريق ؟
أم أدعو السرير الى هوائي ؟

* * *



جاذبية

ج . م . ج لوكليزيو ★

ترجمة : أحمد عثمان★★

أتذكر هذا اليوم جيدا ، بعد عدة سنوات عديدة ، لا تعني شيئا أذكر قدومي في كل لحظة ، وأنا أراقب اللحظة التي تترك فيها الفتاة المكان المعتم الرطب كي تجلس وجدتها على الطريق المفروشة بالحصى . كانت شمس الشتاء تضيء ملابسها وشعْرها ، وتعكس لمعة بشرتها . في يوم ما ، وجدت المقعد خاليا ، والفتاة جالسة مكان جدتها ، وعندما رأتني انتصبت واقفة ، وركضت صوبي ، ثم توقفت بالقرب مني ، فزعت من الحركة الاخيرة ، وتساءلت في نفسي : «هل هي مريضة ؟» قالت بصورة فجائية : «لا ، غير موجودة ، تتسوق في المدينة» ، قالته بصوتها الواضح على انه اهم شيء في الوجود ، في الواقع ، كان ما قالته لي هاما للغاية ، فأحسست بشيء ما يصاحبه ، في نظراتها ، في الضوء ، في جمال وجهها ، جبهتها ، شعرها ، كتفيها ، جسدها النحيل ، وثوبها الاسود .

«وأنت الى أين ؟» . اذكر الخجل الذي منعني من القول ان هذه الطريق التي امشي فيها يوميا تربط بين مسكن جدتي ومدرسة الليسيه، تافهة وسخيفة الا انها تزيد من أهمية اللقاء بيننا ، حينذاك لم اقل لها : «انني ذاهب الى المدرسة» ، بل قلت : «انا ذاهب الى هناك» ، ولم اشر الى «هناك» ولم استطع القول انني ذاهب لجدتي للغداء ، او لتمضية «السهرة» لديها ، اذ انها اقرب الناس الي ، كما هو الحال تماما مع جدتها . (هذه العجوز لا تشبه جدتي ، جدتها شحاذة طيبة ، وجدتي قاسية رهيبة ، والايام التي تجلس فيها على مقعدها اكتفي بالابتسام ، والفتاة ذات الرداء الاسود ، تلاحقني بنظراتها ، وهي جالسة في هدوء ، لا تنبس ببنت شفة ، تلاحقني فيخفق قلبي بقوة حتى اجتاز المنعطف الثاني) .

أحب رؤية الفتاة ذات الرداء الاسود ، في كل مرة وانا راجع من مدرسة الليسيه ، او في ايام السبوت والاحاد ، ألقاها واقفة في ممر البناية الضيق ، لأطرح عليها اسئلة ، معرفة من تحبه ، من ترغبه ، واترقب الاجابات في عينيها واسمع خفقات

★ روائي فرنسي.

★★ كاتب مصري.

★ اللوحة للفنان البحريني راشد آل خليفة.

قلبها ، واضم عينيها الصغيرتين ، أحاول فهم أي شيء ، عرض أي شيء ، لكنني لا اعتقد غيابها عن آخر الممر . كانت طيفا ، خيالا ، ودائما حاضرة في هذا المكان العبثي الكائن على ناصية الشارع الملآن بالشاحنات والعربات ، في البرد القارس ووحدة الممر ، أسفل البناية العالية ، امام الزفرات الصادرة من الغرف التحت ارضية ، كنت في حلم ، حلم ساحر وغامض ، مشهد خلاب وفاتن بعيد عن الواقع عبر الاحزان ، واسرار الاحياء المجهولة ، مشعوذ مثل هذه الفتاة الصغيرة التي اراها الآن ، مشعوذ يؤدي حركات بهلوانية امام والده وهو يطلق ضحكة متقطعة متقلصة على وجهه الشائخ، لكنني لا اعرفه ولا افهمه ، انه الحلم في أبهى صوره ، صور معتمة مشوشة ، وهذه النظرة لا تصدر من اي كائن آخر متواجد على سطح عالمنا ، هذه النظرة قد تكون حبا أو موتا ، رغبة ، خوفا او معرفة ، كبرياء او احتقارا ربما ...

الآن ، أذكر ان فتاة غريبة تقف في آخر الصالة الواسعة الخالية المرعبة تمسح نظراتها العالم بأسره . اذكر نسياني لكل لحظة مرت بي - ذات ظهيرة ، قبل قدوم فصل الصيف ، كانت الرياح عنيفة والسماء زرقاء صافية ، كان اليوم احد على ما اذكر ، لم أذهب يومها الى الليسيه، ورحت الى البناية العالية البيضاء ، وبلغت مدخل الممر الضيق ، لم اجد المقعد المصنوع من القش ، فشعرت بانقباض ووحشة في صدري وأنا أفكر في غيابها ، غياب أصوات الاطفال ، الضحكات ، الصرخات الباكية ، الكلمات المنطوقة بألسنة مجهولة ، كلمات جافة وعنيفة ، أحيانا ناعمة كالموسيقى .

بالقرب مني ، وفي هذه اللحظة ، كانت حاضرة الى درجة انني استطيع لمسها ، تتطلع ناحيتي بعينيها الغائرتين ، اللامعتين ، نظراتها التي لا استطيع تجنبها ، تحاشيها ، نظراتها المتسائلة . فيما بعد ، سمعت صوتها ، مهمهما بكلمات مبهمة ، سمعت صوتها الخفيض ، الاجش ذا اللكنة الغريبة - أهي الاسبانية ، الروسية ، البرتغالية ؟ تقول ، تأتي ، تظهر ، تتذكر ، كما كان الامر عندما لفظت (R). وهي تشدد في نطق المقاطع الاخيرة من الكلمات . تلتفت الى امها ، العجوز ذات نظرة الساحرات ، التي تشحذ من طاولة الى اخرى ، تتحدث اليها بلغتها الغريبة ولذلك تبينت عددا من الكلمات الاسبانية ، لا اعرف - ابدا - ان كانت تتحدث عني ! تتفحصني العجوز بنظرة مشحونة بالغضب ، وتدير جسدها عني تمر على طاولات الرواد .

كانت نفس النظرة ، التي عرفتها سلفا ، تشدني دوما الى الوراء ، الى هذه البناية القائمة على ناصية الشارع وقتما رحت الى المدرسة ذات شتاء ، متمشيا في بطء جوار شارع الكورنيش وعند اجتيازي للمنعطف - تلك بناية ضخمة كتب عليها بأحرف كبيرة كلمة واحدة لا انساها ابدا ، مثلت لي شيئا غامضا محذرا : جوديكس JUDEX.

رأيت بناية الغرباء التي يقطنون فيها ، التحت ارضية ، وفي كل مرة ، امشي امامها تتسارع خفقات قلبي بسبب صوتها ، ضجيجها ، وجه امرأة ألمحه مع زفراتها واستماعي الى بكاء طفل وليد . لا يحدث هذا مع أطفال الاثرياء ، غير انه بكاء خفيض بطيء وممتد.ذات ليلة ، تجولت في هذا الشارع ، ربما خطوت مسرعا على غير العادة دون تفكير في العودة ، كانتا حاضرتين ، اسفل البناية البيضاء ، في الممر الضيق القصير المفضي الى المدخل . كانتا حاضرتين : العجوز المرتدية السواد ذات نظرات الساحرات ، جالسة على مقعد من القش، وأمامها تقف الفتاة ضئيلة في ملابسها السوداء ساكنة كأنها تنتظر أحدا ما شيئا ما ، وجهها شاحب ، مختفي خلف شعرها الاثيث ، وعيناها ساكنتان لامعتان . اخطو مسرعا نحوهما ، تستدير ناحيتي في هدوء . تتطلع الي ، اليوم نظراتها تجتاحني ، تحررني وتبدلني ، لكنني لا ارغب في التحدث ، في البداية ، كانت نظراتها حارقة ، مضطربة ، وسط وجهها الشاحب ، نظراتها بائسة متسائلة ، هذا النداء ، هذه العذرية ، لم يغيبا عنها رغم مرور الايام .

كانت نظراتها تلاحقني ، نظرات حساسة في الضوء الذي يغمر عتمة الليل ، أعتقد بوقوفي ثابتا أمام هذه النظرات ، هنا ، في هذا المسكن ، فأقول في نفسي : تكمن المأساة في كون هذه الغرف تعيش بلا انارة ، انهم يعيشون في سجن ، يعيشون كالعبيد . كنت واقفا في منتصف الممر ، والفتاة ساكنة لا تنتبه الى الآخرين ، من يستحثون خطواتهم على الطوار . انا وحدي من تتطلع اليه كأنني من تريده (انا من تنتظره) . أنا وحدي من اختارته ، كم مضيت من وقت واقفا على الطوار متعلقا بنظراتها المتكررة الغامضة ، قلبي يخفق بشدة ، ولا اعرف شيئا آخر لا أعرف ، واليوم يثيرني التساؤل عن أخطائي بقدومي الى هذا المكان ، لكنني اذكر انظارهما تتنقلان من طاولة الى اخرى ، لا احتمل ذلك ، سوف اصرخ وأدق على طاولتي :

«هنا ! انظرا ناحيتي ! انا هنا، هنا !» ادارت الفتاة رأسها نحوي ، وقد شعرت بنظراتي القاسية المكفهرة ، وتخيلت صرختي الصامتة . التفتت ناحيتي بجسدها ، كانت جميلة ،رائعة تحت اضواء السقف ، تخيلتها واقفة على خشبة مسرح تحت الاضواء القوية ، وجهها أخاذ ، منحوت بدقة مع شيء من التوقد والحيوية في عينيها المتعبتين ، في رسمة شفتيها ونضارة

وجنتيهـا . وضعت قبضـة يـدهـا اليسرى في يـدي اليمنى وطـوحتهما في غيظ ، وعلى الرغم من بعـد المسـافة تماثل ايقـاع تنفسنا .

اذ ذاك تلاشى خوفي ولم أحس بـأي غضب ، خوف او نفاد صبر ، بل شعرت بالنشـوة كلما تطلعت الى تلك المرأة المجهولة . وغاصت نظراتها في دواخلي ـ لم أعش ما يحدث حاليا ، من قبل ، لم اشعر أبدا بهذا الضياع ، بـالنسبة لي ، كـان حضورهـا يملأ جنبات الصالـة ، وخارجها ايضا ، المدينـة الغريبة في الليل ، كل شيء ، والصـور العـابـرة تـرحل فيهم وتنسل هـاربـة كي تملأ المدينة والحياة ، لـذلك وقفت ساكنا ، دون حركـة ، ربحت قليلاً نتيجة حظ غامض غبي . كـم مضى من وقت على هنا ؟ لا اعرف، لا استطيع القـول ، وطـوال سـاعـات وأيام وقفت في صـالـة الاحتفالات حيث يتحرك الناس كـالاشباح فيما العجوز المجنونة تقفز بخطـواتها المهتزة من طاولـة الى اخرى وهي تصـدر انينا خافتا ، وتهمهم بدعوات أو تلاوات . وطـوال ساعات وايام كانت نظرة الفتاة الغجريـه الحزينة تستعـر كالشمعـة فكنت أشعر بغـربـة الـرغبات ، الحرارة والأشيـاء عني ، كل مـا رأيته خـلال الثمانيـة عشر عـاما الاخيرة ، اكـد لي مـدى غـربتي عن المكان وانسـاني هـذه الاعـوام كـالحلم الضعيف . لم احفظ شيئـا او ابحث عن أي انسان في يوم ما من حياتي مثلما حدث معي اليوم ـ ثمانيـة عشر عاما من الحب المتقلب ، ارتياد المطـاعم ، حضور الحفـلات التافهـة ، الـرحـلات الجماعية حيث تنبثـق الاباحيـة والمساخر . ثمانيـة عشر عاما ابعدتني عنهـا ، عن نظراتها ، تلك الشعلة المنكسرة الـلامعة في عينيها ، وكذلك عـن جمالها الابدي الحقيقي .

مر الوقت سريعا كالحلم ، كـانت تلك حياتي ، في مدنه ، مع ناسه ، مهنتي ، اصـدقائي ، صديقاتي ، رحـلاتي الخيالية ، كل ما سبق انعكس في عينيها اللامباليتين . الملتهبتين ، بقوة اشد من اي اضواء اخرى تومض في الحفل . خفق قلبي بجنون باحثا عن تحطيم قفصه . لحظتئذ ، تـوحـدت نظراتنا ، فوجدت نفسي ذاتها اخيرا . لم يتغير شيء «بي» منذ كنـت طفلا أبلغ الثالثـة عشرة من عمري ، ادخل الى مسكننـا بعد المدرسة اعبر الطـريق وانا احمل كراسـاتي ، وكتبي تحت ابطي ، وقـد احطتهما بغلاف بلاستيكي ، على امتداد الطـريق (الطريق المؤدية الى ايطاليـا ، وهي الطريق التي تجتازهـا الشاحنات ، الحافـلات والعربات وسط سحـابة ثقيلـة من الغاز المحترق) , ارتقـي الربـوة متجهـا نحو الممـر ، تقريبا بعد المنعطف الكبير الذي تصر الاطارات عنده ، فأرى هذه البنايـة ذات الطوابق السبعة ، المطلة على الطريق الشبيهة بباخرة عملاقـة خاويـة ، لم احبهـا قط ، وغالبـا ما كانت البنـاية تجذب نظـري اليها ، احيـانـا ، تهتز ستر الطـوابق العليا بفعل الهواء صوب الفتـاة الاسبانية ، فـأرى وجهها ، ارى وجهها شـاحبا ، شبحيا ، امـا الطوابق السفلى فهي من تجذب نظري حقـا اليها . في هـذه الطـوابق ، يتكلم مـن أعـرفهم ، ويعجـون داخل هـذه الخلايا المعتمة . كانت الموسيقى رائحة المطبخ .

بدت لي هذه الليلـة مرة اخرى تسـاءلت : مـرة اخرى ؟ هل رأيتها من قبل ، في زمن آخر او في نفس المكـان ؟ هل تقابلنا قبلا ؟ فلماذا اجتـاحني هـذا الاحسـاس بخفقـات القلب وقت ولجت هذه الصـالـة الـواسعة ؟ كانت العجـوز ذات النظرات القـاسية تصحبها ، وكـانتا تـرتديـان السواد كـالغجر ، اجتـازت الفتاة جـانبا من المشرب في ثقـة . وجهها جميل وضـاء ، واضح بفعل الاضـواء المنعكسـة عليـه والمثبتـة في السقف . لماذا احسست وجـودهـا قبل رؤيتهـا ، عفـوا قبل رؤيتهما ، لما دفعت البـاب الزجـاجي ، احسست انهما قادمتان من جوف الليـالي الغامضة الى هذه الليلة الرهيبة ، كأنهما لاجئتان الى هذه الصالة الواسعة التي تشبـه القفص ؟ ذاك مـا احسستـه متغلغـلا في دواخلي كالنظـرة الغريبـة ، كنسمة هـواء على جلدي ، حقـا ، انه خطـر محدق بي .

حين دخلتا الى هـذه الصـالـة الغريبـة، أنشأتا تـرفلان في ثـوبيهما ، الاولى شابـة جميلة لها وجـه حلو الملامح ، الاخـرى عجوز سمراء جـافة الطبع ، منغلقة ، نظرتها قـاسية . لكن حين تسـارعت نبضـات قلبي في قـوة ، حسبت لهذه اللحظة اهميـة كبيرة ، اذ انني ـ وحتى الآن ـ لم اجـد مـا اعيش له . لم انجـز شيئـا الا مصـادفة ، واذا تـركت مقعدي وانتصبت واقفـا . كنت كمن على وشك الرحيل او المرور امامها ، لا اعرف حقا .

رأيتهما تخطـوان في الصـالة الواسعة ، هي في المقدمة ، لا مباليـة ، تتهادى عند كل طاولة ، ونظـرات العجوز تـلاحقها ، باحثة عن شيء ما ، وعندما وصلتا الى نهاية الصالة فهمت سبب حضـورهما ، فمع كل وقفـة تجذب العجـوز وردة من سلتهـا وتقدمهـا الى احد الـرواد الذي يشيح بوجهـه كالبـاقين عنها في غيظ وقرف احيانا ، امـا الفتاة ، فجمالها الأخاذ ، وجهها الاسمر ، عيناها الواسعتان ، فمها بشفتيـه الممتلئتين ، يداها الرقيقتان ، وجسدها اللدن الـرشيق ، يجبرهم على ملاحقتها بأعينهم ، وهم يتجنبون الخوض في الحديث الغـامض ، اللامبـالاة الخادعة او الغضب المثير ، وقد اطلقت العجوز صوتـا غريبا ، حوله الخوف الى صياح . انهما تتقـدمان ، في حركـة دؤوبة متواصلـة ، شطر آخر الصـالة الـواسعة، التي غـدت في لحيظات مكـانا صـامتا وخـاليا . كنت ، انـا القاعـد الى طـاولتي الموضوعـة في منتصف الصـالـة ، لا ارى سـواهما ولا اسمع الا همهمتهما ، لاحظت حـركاتهما ، تسمعت كـل همهمة خـارجـة من فمهما ، خاصـة

صوت العجوز الخفيض النائح والصوت الانوف للفتاة الجميلة ، في توقفهما امام كل طاولة بلا عودة الى اخرى توقفتا عندها قبلا . نظراتهما المصوبة صوب البعيد نظرات غامضة لامعة بوميض حاد ، نظرات شبه مذعورة . كان قلبي ينبض بقوة بين اضلعي ، والعرق يبلل راحتي يدي . ممن خفت ؟ كيف تستطيع المتشردتان الغجريتان تهديدي ؟ (لأنني - في الوقت الحاضر - لا استطيع الارتياب من كونهما متشردتين ، بثوبيهما الفضفاضين الطويلين وشعريهما المشعث ، و«الكحل» الفاحم السواد المرتسم حول عيني الفتاة ، وكذا وجه العجوز الشحاذة ، ذو الجرح الغائر من «ضربة» مطواة) . غير انني تأثرت من هذا المشهد ، كأنه موجه لي وحدي ، كأن المرأتين لم تدخلا الصالة لبيع الزهور وانما للبحث عني .

حين انتقد ذلك ، خفق قلبي سريعا وقويا ، ذلك هو الخوف ، والآن يمنعني الغضب عن التفكير ويجبرني على المكوث قاعدا في مكاني ، أراهما وأُتابعهما ، لااحتمل العجوز القبيحة الشرسة التي ترتدي السواد ، مشيت في الممر المفروش بالحصى محاولا منع اصدار أي صوت لوقع قدمي عليه . ممن خفت ؟ ليس الخوف ، انما الوحدة الموحشة في هذا الصباح تحت السماء الرحبة مثلما يجري في هذه الصالة الواسعة ، بجانبي تلاحق السيارات الرائحة والغادية على امتداد الطريق وفوقي نوافذ البناية مغلقة . نوافذ عمياء دنوت من البوابة ، وعلى حين غرة ظهرت امامي ، ضوء الشمس يلمع على شعرها وفي عينيها ، ولأول مرة ألفيتها تضحك . كان وجهها يعبر عن الحرية والسعادة الوحشية ، ذاك تعبير قوي يلمع في عينيها بقوة لا احتمله .آنذاك، لم تعد طفلة' كانت امرأة في خطوها نحوي ، امرأة جميلة ، حرة ومرغوبة ومشت الي ، لمستني بذراعيها ، وقفنا صامتين في مهب الريح وفي منتصف الممر المفروش بالحصى - لم اشعر بما حدث ، هذا التعبير افقدني هيبتي ، نظراتها نقية ، هادئة وراغبة، الا انه حدث ما اشعرني بالخوف وليس بالوحدة ، الخوف من ان أكون «محجوبا» أن أكون شخصا آخر ، بتبديل قدري . رغبت في التراجع ، وهي - الفتاة - شعرت بالصقيع الذي اجتاحني وهزني ، فقالت عددا من الكلمات بصوتها الاجش ، خفق قلبي وخجلت ، قالت : «ماذا هناك؟ ماذا تريد؟ » .. كانت عيناها تسألني بالحاح ، تبحث عن الحقيقة في دواخلي ، لكنني فضلت الصمت . فكرت في الرحيل ومقابلة زملاء المدرسة الذين ينتظرونني عند الموقف للعب الكرة ، او العودة الى مسكن خدتي، والتهالك في النوتيل لقراءة المعجم ، وانا استمع الى الموسيقى وارنو الى ضوء الشمس ، كانت الفتاة الغجرية تتحدث ، وعواطفها الجياشة تفرز لكنتها الاجنبية ، غير الموفقة : «انها غير موجودة ، لن تأتي الليلة» .

شرعت في التحدث ولم اجد الكلمات المناسبة : « لا استطيع الجلوس لكنني .. » تابعتني بعينيها وانا اتقهقر للخلف بظهري حتى بعدت عن المكان ، مشيت بخطوات وئيدة ، ثم اسرعت الخطو ، واخيرا ركضت ، ركضت انا العاشق ووقع قدمي على الطوار يصم أذني ، لا أعرف وجهتي ، لا اتذكر بالضبط موطىء قدمي ، خلال هذه الظهيرة في الشوارع المقفرة وحدائق المدينة .

فيما بعد هدمت البناية ، سألت رئيس العمال عنهما ، هز كتفيه وقال : «أين ذهبتا ؟ كيف اعرف وجهتهما؟ ذهبتا الى هناك ، الى اي مكان بعيد ، هؤلاء الغجر لا يمكثون في اي مكان لفترة طويلة ..» منذ ذاك لم أرهما ، ألتهمهما الزمن ، ومشاغلي الحياتية ، فمسحتهما من ذاكرتي الى ان ظهرتا امامي من جديد ، في هذه الليلة ، وقد توقفت الفتاة امامي وراحت تتطلع الي . فجأة اشاحت بوجهها عني ، ونظراتها تحمل تعبير الخوف والقلق .

رددت الصالة الواسعة الخالية جلبة ولغط الرواد بين جنباتها ، وقد انسابت موسيقى «رومبا» لتزيد من دوار رأسي . من بين الطاولات انسلت العجوز ممسكة سلتها الملآنة بالورود ، تصحبها الفتاة التي ترتدي السواد في خفة جلية حتى اختفيتا من المكان .

وفي لحظة واحدة ، كما يجري في الحلم رأيت خيالهما أمام الباب حتى ابتلعهما الليل .

القصة مختارة من :

J.M.G. LECLEZ,o, PRINTEMPDET AUTRES SAISONS, Eol. GALL, MARD, PARIS ,1988 .

* ج.م.ج لوكليزيو .. روائي فرنسي معاصر شهير ، من مواليد ١٣ ابريل عام ١٩٤٠ لأب انجليزي وام فرنسية ، عاش لفترة في جزر المارتينيك التابعة لفرنسا . تلقى تعليمه في الآداب .. وهو في سن الثالثة والعشرين كتب اولى رواياته : «المحضر» التي نال عنها جائزة «رنودو» التي تقارب جائزة «جونكور» في قيمتها الادبية .. تدور معظم نتاجاته ، سواء الروائية او القصصية ، عن المهاجرين العرب - المغاربة والاسبان والبرتغاليين ، مدافعا عن مطالبهم وحقوقهم المشروعة كما نص عليها الدستور الفرنسي .

من نتاجه الروائي والقصصي: «صحراء»، «الحمى»، «الطوفان»، «الحرب» «الدائرة ووقائع اخرى» «الباحث عن الزمن»، «الربيع وفصول أخرى» «اونيتشا».

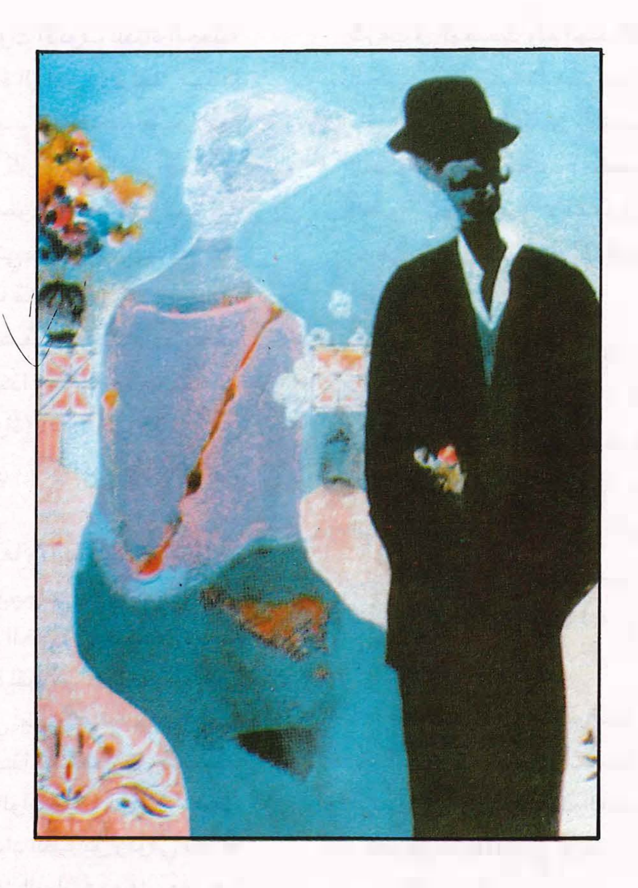
القصة مختارة من : الربيع وفصول اخرى ، دار جاليمار ، باريس ، ١٩٨٨ .

* * *



آخر الزيارة

هاديا سعيد ★



في بداية الممر وبعد خطوات قليلة فوجئت أني أضعت سليم.

سليم رجل طيب. ونحن نترافق أحيانا في المهمات التي يبعثنا إليها مدير قسمنا، قسم الدراسات في وكالة حماية التراث حيث نعمل.

يسمينا رقم عشرة، فسليم فخم مثل زعيم وأنا ضئيلة مثل قطة وبيننا فارق عمر يبلغ خمس سنوات ومحطات لقاء تشبه لقاءات القمة العربية. وكان الجميع ينتظر زواجنا قبل سنوات، لكننا ظللنا نتردد في اتخاذ القرار، وما زلنا . مثل معظم المدراء الذين اشتغلنا معهم، نلتقي ونتشاجر ونفترق، ثم نلتقي ونتصالح ونتفاهم.

لكننا لا نتزوج، وقد عملنا وكبرنا معا في هذه الوكالة منذ أن كانت مكتبا تابعا لفصيل في المقاومة الفلسطينية الى أن التحق بجامعة الدول العربية ثم نقل الى المنظمة الإسلامية واستطاع مديره بعد تعثر في تمويله أن يربطه فترة باليونيسكو الى أن عاد الآن وكالة مستقلة تديرها شخصيات غامضة تعرف أنها تضع دراساتها لمراكز بحث جامعي، أمريكية وأوروبية.

كنا أكملنا زيارتنا الى قاعة القرن العشرين في متحف مدام توسو وكانت مهمتنا تقديم تقرير عن وضع بعض التماثيل، قاماتها، ملابسها، والاختلافات بينها حسب مناطقها الجغرافية وحقباتها التاريخية.

لم نفهم تماما ما يريده مدير القسم. وقد استغرب سليم وجود علاقة بين تماثيل شخصيات القرن العشرين في المتحف وبين الدراسة التي كان اقترحها وكانت حسب علمنا تتناول تاريخ حركات وملابس راقصات الشرق الأوسط وتطورها منذ مطلع القرن. ولم يكن مجديا أن نسأل مدير القسم هدف التقرير المطلوب وفيما اذا كان يعني بالنحت ومواده أم بالمفاهيم المتوارثة في التعامل مع التماثيل. كذلك فشلنا أن نلفت نظره الى ركن في المتحف البريطاني قد نجد فيه فنونا تملك علاقة أقوى بتراثنا.

كانت لدينا ساعتان نمضيهما بحرية قبل أن نعود الى المكتب، لذا حلا لنا اكمال الجولة في المتحف. لم نغادر من الباب الخلفي بل قررنا أن ننعطف الى الممر. قادتنا اشارة ضوئية وكان كل منا قد تناول تذكرة من الفتاة الشقراء التي وقفت ما بين الباب الخارجي والممر تغري بابتسامتها الجميع لينعطفوا مثلنا ويعيشوا كما تقول الدعوة ساعة من الدهشة. قرأت أننا سنكون بعد الممر مباشرة أمام نفقين الكترونيين وعلينا بسرعة وبدون أدنى تردد أو توقف أن نختار المرور من أحدهما لنعيش بعدها المفاجأة والأعجوبة. أي مفاجأة؟ تساءلت وما هو أكثر عجبا من هذا الذي نعيش؟

لم أتوقع أن يضيق الممر فجأة ويعتم وأفقد سليم. افتقده وأبحث عنه وسط ظلمة كأنها الحلم. كان آخر ما قاله: «هي لعبة ستؤجل معاركنا قليلا. » وكنا أنهينا وصلة من الشجار. بل وصلتين. الثانية كانت حول الشقراء التي رأى شقرتها أصلية ورأيتها مصبوغة والأولى عندما أعجبت بسمرة تمثال مانديلا وعندما قرص هو ياسر عرفات من شفتيه وسأله: «وين الكشرة يا ريس؟ شو راحت مع الزواج ولا مع السلام؟.» ولأنه قال إني بلا عقل وأتغزل بعيون عبدالناصر وابتسامة مانديلا فقد رددتها له وقلت انه لا يتشطر الا على تمثال. يقرصه ثم يؤيد صاحبه. بعد ذلك سكتنا. ثم أعجبته دعوة الممر ثم اختفى فيه. هكذا خلال لحظات اختفى. تضايقت وخفت فالممر أخذ يضيق والناس حولي أصبحوا أشباحا ممغنطة بالقراءة. أعناقهم منحنية وأجفانهم منسدلة وأيديهم تحمل بطاقات الدعوة بحرص. أبحث بينهم عن سليم فأجد من يشبهه ولا أجده.

★ كاتبة لبنانية تقيم في لندن

★ اللوحة من أعمال الفنان أحمد عامر جابر ـ السودان.

خفت وحاولت العودة. لكني لم أقدر.

الممر يضيق أكثر مما يضطر البعض أن يمشي عرضا، يحف صدره وظهره بالجدارين ألمح امرأة بدينة تنحشر فتصرخ وكأن رجلا يدفعها بدأ الخوف يقوى ويعم والممر يضيق ويعتم. كانت خيوط ضوء تصل كالبرق ثم تختفي. كأنها تبعث من قوى خفية. لم أعد أخشى أن يلتصق بي أحد. أخذت أخشى الجدارين وقد بدوا وكأنهما ينطبقان. زمان كانت العتمة والزحمة في مداخل دور السينما تحشرنا بين أيد غريبة وقرصات. كانت بعض الأصابع تلمس جلدنا. تكهربنا. وكنا نخاف أن نعلن احتجاجنا فنفضح. الآن . خوف آخر. خوف من جدار.

لم أعش رعبا مثل هذا في هذه المدينة منذ أن نقل قسمنا في الوكالة إليها قبل ثلاثة أعوام. قبل قليل كان خوف كأنه اللعب يجتاحني وكنا صعدنا في آخر مرحلة من زيارة المتحف في مركبات الكترونية على هيئة سيارة أجرة قديمة وقادتنا الجولة الى لندن بدايات القرن. أردت ألا أذهب فدفعني سليم الى العربة وقال«هذه هي جولة التراث الحقيقي». رأينا المدينة داخل قبو. حانات وقلاع وسجون وفقراء ولوردات. شكسبير وديكنز وراقصات سوهو. كنت خفت قليلا من اندفاع المركبات وانحرافها وانزلاقها وما أن عادت بنا حتى تنهدت.

أين سليم؟ أتراه غير رأيه وانصرف؟ لكنني متأكدة انه دفعني ولحق بي. مثلما دفعني الى مركبة القبو. لا أستطيع الاستمرار الآن دونه ولا أقدر أن أعود. أين أذهب؟ لماذا يتركني في هذه الوحدة؟ كلهم ينحشرون في الممر والممر يأخذهم في اتجاه واحد ولا أحد يقدر أن يرجع. أتلمس لحظات الضوء لأتعرف عليهم. كأنه قصير ياباني هذا الرجل. كأنه طويل أفريقي ذاك. كأنها امرأة. كأنها بغطاء رأس. أسمع ضحكات هستيرية وصرخات. أراهم. يخافون ويسرعون. والى أين؟ وماذا في نهاية الممر؟ أين سيقودنا أحد النفقين؟ كلمات الدعوة وشروط الجولة فوق التذكرة تؤكد ضرورة الاختيار بسرعة وبلا أي توقف أو تردد . علينا أن نتوجه الى أحد النفقين. الكلمة تقول Either أحدهما. أين سليم ليشرح لي أكثر؟ لماذا يتركني حائرة. هل حلا له الحديث مع الشقراء التي تشبه الأمريكيات؟ هو يحب الشقراوات. لا يحبهن تماما، بل يفضلهن. ذات يوم صبغت شعري بلون أصفر فاقع لأجذبه عنهن ففقعت ضحكته وقال: أهلا بمسز يلو براون. ثم غنى لي من مسرحية فيروز:

جينا عالبنان جوزونا ظريفة
تاري صبغوها أشقر وحلت على الليفة

وظل يردد حلت على الليفة الى أن بكيت.

هل يتركني الآن ليمد حديثا مع الشقراء؟ هو يحلو له الحديث أحيانا ولا يحسب حسابا للوقت خاصة اذا اصطدم برأي مخالف، هو عنيد وصاحب موقف. رمى ذات يوم باستقالته في وجه مدير القسم لأنه طرد ثلاثة من الباحثين بدون اشعار وتعويض. قال له المدير: «ما يخصك». فرد:«يخصني ونص» وعلى كل حال كانت استقالته مسودة، رماها بغضب قبل أن يطبعها على ورقة رسمية. أيضا كانت بين الباحثين. باحثة شقراء. تشبه فتاة الممر. أيضا كان مدير القسم السابق صديقا له، يعرفه ويتفهم نزواته. مع ذلك فهو صاحب موقف. مستمر على وعده لي بالزواج. كل عام يحتفل بوعده ويقدم لي هدية للذكرى. لا. لا أحسب أنه يتركني الآن وحيدة في هذه الورطة. أحس الممر يضيق أكثر وأسمع صرخة. أرى شبح المرأة البدينة يتهاوى، كأنها ترددت وتلكأت أمام النفقين فدفعها أحدهم. أسمع أزيزا يقترب يشبه اختراق طائرات كانت عدوة. أتذكر ملاجئنا عندما كان مقر وكالتنا في بيروت لفترة، ثم في بغداد. عشنا هم خلافات مسؤوليها ومدرائها وهم للحربين اللبنانية والعراقية. والآن لا مشاكل ولا خلافات والوكالة مستقلة ونحن مستقلون. طوال عمرنا أردنا أن نكون مستقلين. نكتب تقاريرنا للدراسات ثم تنتهي الدراسة وتوجه ولا نعرف كيف والى أين. لكن هذا التقرير الأخير كما يبدو سيذهب بنا الى الجحيم. بل سيذهب بي . سليم فركها. هو يشتم الحدث قبل وقوعه. يقول ويقسم لي. والله. والله العظيم شممت الطبخة قبل أن تدبك في بيروت وبغداد قبل كل حرب. مع ذلك يقول : المشكلة ليست في الشم. بل في الذوق. نحن شممنا وهربنا وغيرنا أكل العصا. أنا آكل العصا الآن. آكلها هنا في الممر بين دفعة وركلة، يوصلني الحشر الى عذاب ما قبل النفقين. ضوء خاطف ساطع يتيح لي أن أقرأ اللافتتين في مقدمة النفقين . الأولى كتب عليها: انت التمثال، والثانية: هم التماثيل. لا أفهم أكثر ولا وقت لدي لأقرر أين أدخل وكيف. لا أدري. لم أعد أعي. عتمة. عتمة. عتمة... كأنه يتقدم مني. ولكن لا. ما زال جامدا. يفاجئني هذا الذي يحدث له يهلعني. خطأ مؤكد أنه خطأ. كنت أظن أهل الدول المتقدمة يجيدون عمل كل شيء ولا يخطئون ثم اكتشفت أنهم يبرعون في فن الاعتذار عن الخطأ. عليهم الآن أن يعتذروا من سليم، ومني، كان ينبغي أن يتركوه مثلي ومعي، نعبر النفق ونرى التماثيل حولنا معا. مدراء الوكالة ورؤساؤها. الزعماء والأدباء والمسلون والراقصات والشعوب. لكني أرى الجميع وحدي. عراة بأصالة أو مكسوون بفن وكلهم هنا شقر.

بعد هذا صراخ ونور يطغى كأنه نهار. أصل هنا في فضاء آخر ومكان لا أعرفه، أحاول أن أتعرف على نفسي. لعلها الضفة الأخرى من المدينة. يكاد هذا المقهى يشبه مقهى المركب الثقافي الضخم. أنا هنا لكني لست أنا. لم أعد أنا. لا أعرف هذا تماما ويبدو أن أحدا ينبهني لا. لا ينبهني، بل يتصرف معي. بي فأفهم لا. لا أفهم بل أعرف. أحدهم يضع يده على خصري. أحدهم يقيس قامتي. ولد يتطاول ويقرصني من أنفي وآخر يصفعني ويضحك يمر بقربي أجانب ويتساءلون عن ملابسي وبشرتي. يمر رجل كأنه أحد أقاربي. يقول لماذا لم يضبط النحات غطاء رأسها؟ أحاول أن أخطو. أن ألحق بهم لأفهمهم. أحكي للأجانب عن بشرتي وقامتي وقومي وتراثي. أحكي لأهلي عن غطاء رأسي وعن بي نظير بوتو. لكني لا أقوى على الحركة. ثقل يشدني ويجمدني. كيف أصبحت على هذا النحو؟

لا أصدق. لا يمكن أن تكون اللعبة سمجة الى هذا الحد. هل عبرت النفق لأصبح تمثالا؟ هل أنا تمثال؟ هذا خيال. بل افتراض. بل أظنه الوهم. الوهم الكبير انه يزعج ولا يطاق. لا. لو كنت تمثالا حقا لما استطعت أن أفهم وأحس. لكان جهازي العصبي قد طلي بالشمع أو الجير أو دك وتعطل داخل الحجر. لكان رأسي أصبح تجويفا خاويا مثل جمجمة ووجهي اتخذ شكل قناع. لكنت الآن احدى شخصيات قاعة القرن العشرين، بي نظير بوتو أو جون كولينز. أو لعل تمثالي من تاريخ آخر. روح أراد الفنان أن يمنحها لكتلتي. اني أعي ما خبأه الفنان في تجويف عيني وما عناه بصلابة أنفي لكني أخذت أفقد علاقتي بإحساسي فهذا رجل يمد كفه. أصابعه تتحسس خدي، ثم تهبط ذراعه فوق صدري. لا يسمع دقات قلبي. وحدي أسمعها. أدركها ولا أحسها. لا ملمس. لا رعشة ولا انكماش. لا شيء. وهذا الصغير يقرصني ولا أتوجع. صغير آخر يتفل ويضحك هاربا فيصلني الرذاذ ولا تصلني ملوحة البصاق أو سخونته.

كل هذا يحدث لي وسليم يغيب، يبتعد كأنه ينقرض. ثم أتذكر أن اللعبة لن تستمر أكثر من ساعة، لكني لا أعرف كيف سأرجع الى حالتي الأولى؟ شروط اللعبة لا تسرح وحولي كل شيء يتحرك ولا يتحول تمثالا مثلي. أرى الناس كأنهم في مهرجان. أراهم وأسمعهم ولا أحس بهم. عيناه بعيدتان. موضوعيتان. محايدتان. مثل دراساتنا. أرى أطفالا سمرا بجماجم كبيرة وأعمدة فقرية تنفر من جلودهم الرقيقة. أرى نساء منتحبات أمام قبور. أرى فتيات يرقصن مثل مادونا. وشبانا يتقافزون. أرى جحافل من رجال شقر وبيض يحملون حقائب سامسونيات. أرى سكارى ومشردين. أغنياء يطلون من القصور وبشر يقبلون الأقدام. أرى طاولات تمد ومايكروفونات، وخرائط تفتح وتطوى، وتكبر وتصغر. أرى كل شيء يتحرك والجميع غرباء. كلهم غرباء. لماذا أصبحت تمثالا بينهم؟

لا أستطيع أن أتلفت. ثقلي يعيقني. مؤكد أن قومي يحيون في منطقة ما خارج اللعبة. أم تراهم تماثيل مثلي داخلها؟ وعلى أية هيئات؟ لا أقوى على التخيل. أعتبر نفسي أهذي ويعتقد رأسي الذي بدأ يعمل بلا انضباط أن التمثال لا يقوى على غير الانتظار، الى أن يذوب أو يحطم أو يبلى أو يبقى..

أما اذا كان بشرا فـ.. لكنها لعبة. يتذكر رأسي انها لعبة وينتظر نهاية تخرجه من التمثال وتنقذني.

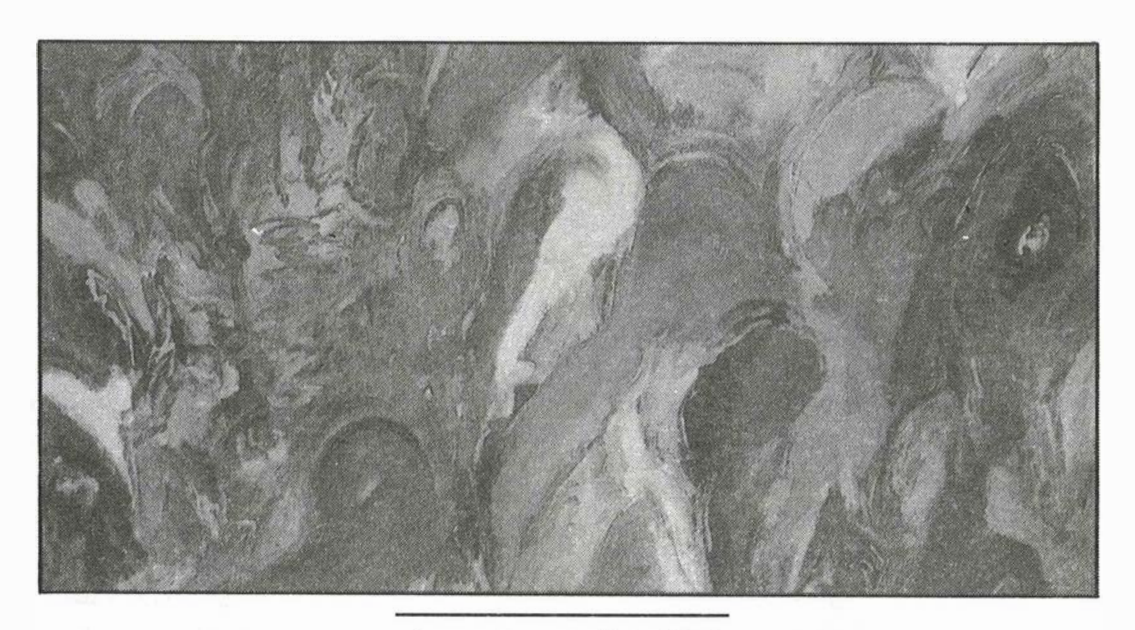
مع أن الخروج ليس الى الجنة. بل الى قسم الدراسات ومديره الذي يعتبر تراث الرقص الشرقي أهم الثروات القومية والى سليم الذي يعتبر السخرية من المدير أهم الواجبات الوطنية. ويبدو عند هذا أن البقاء في التمثال أكثر رحمة ولكن أية رحمة؟ فقد أخذ الرجال يتحسسون ما يشاءون من جغرافياتي وزاد الصغار من قرصاتهم لخدي وجسدي؟ انتظر أن يدرسني أحد مثل الخبراء أو يتأملني أحد كالفنانين. أنتظر أن أكون ملكة الثلج أو تحفة أثرية. لكني لا أجد الا الاحتقار أو الاهمال. على كل حال لن تزيد حيرتي أكثر فقد حدث أن اخترقتني اللعبة من جديد وبلا أدنى تردد مني وجدت نفسي أحمل بأيد خفية وأوضع في النفق من جديد. أدرك أنه النفق الآخر، ومنه أخرج هذه المرة. لأتحسس نفسي. أتلمس جلدي. أقرص خدي. أعض أصابعي. أتنفس حياتي وأفاجأ بسليم على مقربة مني. يوجهني كأنه ينتظرني. يبتسم لي كأنه يؤكد حبه ووعده. أتذكر غيابه فأعنفه لأنه تركني وحيدة في الممر المعتم ثم في النفق فيرد علي بابتسامة. أعاتبه لأنه تركني أصبح تمثالا ولم يتعرف علي فيرد علي بابتسامة. انتظر أن يشرح لي موقفه وتصرفه فيظل على ابتسامته. أنتظر أن يسخر فلا يزيد عن الابتسامة. أزعل وأشد شعري وأطلب ألا يحرقصني أكثر فلا يقوى على غير الابتسامة. يزداد ضيقي وغضبي وأوحي أني سأتركه وأبتعد عنه ليلحق بي ويصالحني فيظل على وقفته وجموده. كنت بدأت أخمن ما حدث له، لكني رفضت تخميني وحاولت كمثل من يضحك على نفسه ولكن دون جدوى.

أدرك أني لن أجد بعد هذا النفق غير التماثيل. أتذكر اللائحة المعلقة في مقدمة النفق. أتذكر ما قرأت: هم التماثيل. نعم. هم. الآخرون. فكيف أصبح سليم واحدا منهم؟ من حوله الى تمثال؟ اذا كان مثلي قد عبر هذا النفق فسوف يكون الآن مثلي. معي. وسيرى التماثيل في الآخرين. هكذا هي اللعبة كما يبدو. هكذا فهمتها. ولكن من حمل سليم الى هنا؟ من وضعه في هذه المنطقة؟ وكيف يحدث له هذا ان كان أضاعني ومر قبلي أو بعدي من أي معبر مر؟ وهناك في النفق الأول لماذا لم أجده ولماذا لم يتحول هناك مثلي ومعي لنعود معا ونكمل اللعبة وننهي الزيارة معا. شيء ما خطأ قد حدث. سليم أقول له وأسأله. شيء ما حدث. خلل. خطأ. أربت على كتفه. خده. رأسه. أحاول ايقاظه. انعاشه. لكنه يجمد. أتذكر أمي وعلاجها فأرفع كفي وأهوي بصفعة على خده صفعة تحمل كل غيظي وخوفي ثم أغمض عيني وانتظر ثم افتحهما واتطلع اليه. اتنهد. يبدو كأنه أفاق. كأنه يتحرك. كأنه يتقدم مني. ولكن لا. ما زال جامدا. يفاجئني هذا الذي يحدث له يهلعني. خطأ. مؤكد أنه خطأ كنت أظن أهل الدول المتقدمة يجيدون عمل كل شيء ولا يخطئون ثم اكتشفت أنهم يبرعون في فن الاعتذار عن الخطأ. عليهم الآن أن يعتذروا من سليم ومني كان ينبغي أن يتركوه مثلي ومعي، نعبر النفق نرى التماثيل حولنا معا. مدراء الوكالة ورؤساؤها. الزعماء والأدباء والممثلون والراقصات والشعوب. لكني أرى الجميع وحدي. عراة بأصالة أو مكسوون بفن وكلهم هنا شقر وبيض وصفر وسود. كاملون أو ناقصون وسليم في مقدمة المكان واقفا كما أحبه كزعيم كنبيل من القرون الوسطى ويرفع رأسه كما كان يعجبني كمناضل زمان حينما كان للكلمة معنى وأنا قربه انتظر استعادته ونهاية اللعبة. انتظر انتهاء الزيارة. لكن سليم يجمد ويبتسم وأتحسس قربه نفسي فأجدني ولا أجدني.

لندن ـ أكتوبر ٩٤ ـ يناير ٩٥

* * *

كاليدوسكوب



لطفيـــة الـــدليمي *

المشكـال الكاليـدوسكوب يـدور معاكسـا الوقت والصـدى، المشكـال مستسلم لسلطة الأصـابع تـدير منظـاريه لضبط البعـد البؤري للعدسة ومخيلتي.

الدوران لا يضبـط انما يزحـزح الأبعاد والمرئيـات ، المشكال يهز المرائي بدل أن يثبتها - مثلي تماما يعادي الثبات .

أدخل عدسـة المشكال وأتخفى بين شظـايا الزجـاج الملون في فسحة العدسة.

(١)

يراني الزجاج من وجهة نظر الشظية الحمراء فيعرف الزجاج أني:
حزمة نهارات برؤوس شموس جامحة
وأني:
أعيش الثمرة فيلتهمني الصيف
وأرتعش العشب فتصحبني الريح
وأنام النرجسة فيهذيني الحلم
ويعلم الزجاج اني:
مقيمة في البذرة والرحيق والذبول
ليقطفني التراب

وأحيا البحر في الغمام ليسجنني المطر
يتعلم الزجاج أني:
أترنح عندما أرتل سعادتي
من نغمة سومرية بإيقاع آسيوي
كزعفران عاشق
(أنونيت) نبتة آلهة شاحبة مثل رعشة
(شولا) سنبلة تشهق فاتر السماء

(٢)

يتعلم الزجاج من وجهة نظر الشظية الزرقاء
أني :
قمة سرية لبراءة الصبار
شيطانة تشبه طائرا محبوسا
في جسده القفصي - لا في قفص الآخر

(٣)

يتعلم الزجاج اني من وجهة نظر الشظية الوردية
الروح التي تصهل مقموعة
مكدسة في الجسد الدودي
المشنوق بحرير شرنقة
وأني أنا الروح التي تجحد استحالات الفراشة

★ كاتبة وقاصة عراقية.
★ اللوحة للفنانة العمانية رابحة محمود.

أنا الروح : أيل مذبوح
في مأوى مسبح في اصطبل القلعة
في متاهة القانون
في غابة الدم

(٤)

واني من وجهة نظر الشظية الزرقاء:
فراغ يتعهد للمكان بتخلية الوقت
من جسدي المنخطف بحدوس الصبوات
المعلن لأرتال الجراد
وطغيان الرصاص

(٥)

وأني من وجهة نظر الشظية الزرقاء والشظية البيضاء
شغب مضاد لألعاب الملائكة
وأنا في مشهد كوني لهذيان مدينة
يقضمها غول مبرمج بجياد الكومبيوترات
ولكل مدينة غولها الطافح من ضعفها
المشكال يغير احتمالات المرائي
ثمة في الدوران الأول مرأى منفلت
مسار حلزوني لرصاصة منطلقة صوب
هدف قد تحيد بمقدار ثلاثة إنجات
فيتبدل مصير العالم أو تدوم الكارثة
فوق العدسة اليمنى ثمة صرخة
بزوايا حادة تتلقى صدمات كهربية
من شظية صفراء وعرة الحافات

(٦)

أما من وجهة نظر الشظية البنفسجية
فأنا:
روح تتعرض للاهتزاز في الزمن
إذن: تتشظى الى تعدديات أجنحة
بملايين الحضورات
الملاك هو الصورة السيميائية لشيطان عاطل
حكم عليه باستحالات الجسد من النار الى الهواء

(٧)

أنا من وجهة نظر الشظية البنفسجية
ومن مستوى أعلى للرؤية:
مستبدة مزهوة ببراعة اصطياد الألم والأبد
مستبدة بموهبة طوفان
مستبدة بقيامات عشتارية
تناقض اللهب
ولا تدجض الجليد المتأهب لحرمانات الماء

(٨)

أنا من وجهة نظر الشظية البرتقالية
كوكب مخضب بالأرواح والحروب
التي تتفتح شقائقها على نوم الصحارى
كوكب مهجور في أمومة الفخاخ
اغراء متأخر للدخول في المكيدة

(٩)

يدور المشكال في اتجاه معاكس للظمأ
خلود العناق يكمن في الخروج على الجهات
المشكال يتحرك..
البعد البؤري ينضبط بخشخشة الشظايا
ويزحزح التراكم اللوني مستبقيا شظية
خضراء تبرهن على:
إن الحب تشكيل موسيقي
يرتله الرحيل في الزمن
في مثول بشري يعدد الليلنهار
وليلنهار يجترح سحر ثنائية متلازمة
ليلنهار كان فيما مضى ينسج العناق
من اللامسمى ويقوض الفتنة

داخل الظمأ

(١٠)

تبرهن الشظية البيضاء على
ان الدهشة حفل كوكبي
يحصد زمنا من شهوات القمر
رقصة شمسية تشتت اللهب
على السلالات العائدة من موتها
الشظايا الزجاج تهدأ برهة
تتخذ مواقعها في مرادفات الضوء
فأتبادل معها المواقع
كيف أرى الشظايا الملونة ولا تراني فأتقمص
الزجاج وأنجز الشفافية في لحظة اكتمالي

المرأى (١)

أرى عبر الشظية الحمراء مع الشظية الخضراء:
تخلصت المشاهد الدنيوية من أجساد الناس
ليس ثمة في المرأى غير مبان حجر..
مبان معدنية، واجهات زجاج ضد الرصاص
والاشعاع،،
لا أحد، لا أجد تبقى سوى
انعكاسات الغيوم على الزجاج والزمن
مرت القنبلة النيوترونية بكل بهائها الرحيم
وأبقت جدران الحضارة تحمي جثثنا الذائبة
في هيئة قطرات مكثفة محفوفة بدبق فوسفوري
يعظم النيوترون إذ يرق وهجه ـ للحجارة
ويفني أجسادنا محولا الكائنات الى فراغ،
طوبى للفراغ وللنيوترون مجد الكوكب الآفل
قطرتان منا تتعانقان على حافة كأس

بشريان اقترنا في مهرجان الموت النظيف
أيتها القنبلة المباركة
إكتسي المدن من جنوننا وأكاذيبنا
من جبننا وحروبنا
واستبقي قبلة العاشقين على
حافة كأس ،،

المرأى (٢)

أرى عبر الشظية الحمراء والصفراء
الجمال يكتسح الأبهاء العلوية لحياتنا
يندفق فينا مثل نهر
الجمال ينقض ما قبله
فهو يعمل على شاكلة النسيان
ثم يهجر كل شيء ويتسلق السماء
برتقال الضوء يفغر الكلمات
على مرأى للرغبة
والرغبات تدجنها احتمالات القرود
بينما يؤرجح الجمال سلطته في سر الموسيقى
وأنين الغرانيق
في عنق بجعي لشهوة شرقية
في أشجار كرز تطرق نافذة إيروس
في وشم على كتف مزعفر
الجمال يقين يدحض ما سيأتي
ويكتسح الأبهاء السفلية لموتنا

المرأى (٣)

الشظية الصفراء مع الخضراء مزدوجتان
اتبع مسرى هروب الملاك الى الجسد
أغافل الحروب فأرى الدم مترعا بالأجنحة
ثمة اصطراع بين الملاك في هروبه الفسقي
الى الجسد..
الملاك ينزع الريش ويلقيه في البركة الراكدة
تنشأ دوائر الصدى المائي
فيمتزج النار با لماء
الشيطان يولد فاتنا في استدارة برعم وردي
يحذف كل ما يصادفه:
الريش والهواء والجليد
ويحتل مملكة اللحظة نافيا الماضي ولاغيا المستقبل
يا للجمال المدجج با لممالك الزائلة
سقطت الملائكة في الفخ
ونجا الشيطان من المكيدة
(احتفظ بصورة فوتوغرافة للمعركة؛
قطرة دم بحجم الحضارة)
احتفظ بصورة أخرى:
(الجسد مسبوق بالأجنحة
متبوع بالحربة مثلثة الرؤوس
مسرى الهرب مغلق وآيته اكتمال الصرخة)
أدير المشكال دورة أخرى وأبدل المرأى
أرى عبر شظية بنفسجية تقاطع شظية فيروزية:
انظر، فلا يبرق سوى عطش الخشخاش
انظر، فلا تبزغ سوى حصاة باردة
انظر، فلا ينهمر سوى الهشيم والرسائل العتيقة
انظر، فلا تفتح المفاتيح أقفالنا
انظر ، فلا توقظ الظهيرة شموسي
انظر، فلا تفيق الأميرات من قضمة التفاح المسموم
انظر ، فلا أرى سوى رؤوس التنين
ترسل حممها الى عصياني

المرأى (٥)

أدير العدستين بمقدار ست درجات
فأرى ما أرى وليتني لا أرى
هذه امرأة تعلن الجسد رغيفا
هذه مدينة يأكل اثداءها الذئب
هذه صحراء لبؤة تلتهم ما تبقى
على ايقاع نشيد الدم..

المرأى (٦)

أرى عبر شظية صفراء تلتصق بشظية حمراء
انظر فأرى الأبقار المبقعة تبيعني الحليب
على الرصيف :
اللتر مقابل شهر من عملي في النسيان
انظر فأرى البساتين تشمر عن أسوارها
وتبيعني الثمار:
الواحدة بثمن نوبة بكاء واختلاج أنفاس
انظر فأرى الحقول تكشف سيقانها القمحية للريح
وتبيعني الخبز المظلم
الرغيف بعام: واحد من الأرق
انظر فأرى الخياط المكسو بالدبابيس
يبيعني قميصا مقابل شريحة من روحي
أعلقها على النوافذ والشاشات ليملحها
الصدأ والشتائم
انظر فأرى الطرقات تلاحقني وتؤول بهجتي
انظر فأرى المصابيح تسلط أشعة × على دمي
انظر فأرى المحطات تصطادني لاوهام السفر
انظر فأرى الدواجن تستريح على أطر اللوحات في المتحف الوطني
انظر وانظر فأقطف البلاد زهرة عباد شمس
أقضمها مثل رغيف أخير لعشاء أخير
انظر وانظر فأرى المحبة مشردة في الساحات
تتسول أغنية وشاهدة
أدير العدسة درجتين و بيسوش المشهد:

هل العالم مصاب بالشيزوفرنيا؟
هل العدسات مصابة بالرمد؟
أم أن الرائية مصابة بالهذيان؟
أواصل تحريك مفصل العدسة وأدع الشظايا تعود
الى مراقبتي:

(١)

شظية الأزرق البابلي تلاحق رائحتي
فأقودها الى ظمأ آسيوي
أضللها عن جزيرة مباهجي
أسدل الغمام على آثاري
إنما المؤامرة تقتفي فراغي
أزجر الطير: أرفع القدرة الى منزلة الحب
أزجر البوم : وأنبذ حكمتها
أرفع الكنايات الى مرتبة الهوى
فراغي يلتحم بحداثة الزنبق
أزجر التابع
أمحو المثال
الصلصال يخلق مثاله على مثال الحكمة المتفسخة
الفأس تعيد الصلصال الى التراب

(٢)

اضبط البعد البؤري للعدسة فتكشفني في مخيلة
الزجاج لتراني الشظية المستديرة الصفراء
وأبو نواس يردد أمامي:
(لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة..)
الحيف يلحقنا
أدير العدسة
احتج صارخة، احتج عاشقة
احتج حالمة، احتج آية لهب
احتج لاحتجابي
احتج لانحباس الوعول
لانغلاق الدوائر
لانكسار الاجنحة واقتلاع القوادم
تراني الشظية الصفراء ثانية
أطلق أيائلي ووعولي في الأزمنة
أيائل الأنوثة المبجلة تكونني
وتشق مسالكها في براري الحروب
وفضاءات المنع
الحيف يلحق بالبراءة السادرة
الحيف يلحق بي
وأبونواس ينشج على كتفي:
(لتلك أبكي ولا أبكي لمنزلة...)
أكيف يلحقنا
أدير العدسة، يتلاشى الصوت، تغيب الأيائل والوعول
واليقين

تفلت الأنوثة من المشهد لتتماهى مع المشهد التالي

(٣)

الشظية الأرجوانية تراقبني تلاحقني تتلصص
الشظايا الصغيرات على سري
أبدو في احتراقات الغسق
محكومة بامكانات الزوال
محكومة بفداحة غيابي
كل سرمدياتي تنفرط على ضحكة
فتفيق مقابر السلالة على انخطافي
ينثلم بالطوفان سد بلقيس
انزياح الماء يقصيني
أنا البارعة في عبوري الخارق الى الهناك
أنا المكبلة كذبائح الأنبياء
أنا من اكتملت وألقت بالبراقع فوق جمر السكوت
تراقبني الشظايا الزجاج
أنا الكائن الذي يتريث في عزلة البرزخ
ويتربص باحتمالات القنص
انا الكائن الذي لم يكن عابرا
لم يكن سادرا
أنا الكائن الذي
أنا الكائن
أنا
أدير القرص المسنن لأحرك العدسة، لتتحرك الشظايا
لأجعلها تراقبني من سماء عاشرة على
بؤرة الضوء

(٤)

تراقبني الشظية العشبية فأباغتها من وراء
قامة النصوص
أنا أيضا :
الكائن الذي لم يكن سادرا في نشوة النص
نشوة القص
أنا الكائن المشمس في ظلامهم
لحظة أقمت الحريق في خرسي
لحظة أينع الجنون في خطواتي
لحظة بارحت الوقت الهلام
الى يأس السرابات
نفيت انجراحي الى التغاضي
فأترعني دخان الزحام
الطرقات فحيح أفعى
الشرفات قشور مواعيد
تراني الشظية في غير ضوئي
وأنا أبارح الخرس الوباء
(أبادل كناية الرؤية عبر الظلام ـ أدخل اللون
وأنظر عبر كسفات الزجاج)

المرأى (٧)

أرى : أراني
يخضبني الوصول بالأسئلة
أدوس سذاجات اليقين
أثمر أسئلة أخرى
أرى العراء يفسخ جثة الأمل
والصرخة تتمدد على قطرة دم
قطرة الدم أخطبوط يمتص العالم
معلنا قدوم السلالات الأخيرة
سلالات الأنياب والنيوترون
سلالات الكواتم والمذيبات البريئة
وحقن الايدز والسموم المتريثة
أرى حامض DNA يركض في المتاهة
منفلتا من نظامه الجيني
لينبثق وراءه جيش من المسوخ
هو الدود الذي انهمر من حواس «أنكيدو»
على اليقين الملكي
هو الدود الذي اختلج على جسد «أيوب»
عابرا معه الخرافة
جيش المسوخ الممتد من ...
أول الكهوف حتى تلسكوب «هابل»
أدير العدسة فتفلت المرائي: اصطاد واحدا..

المرأى (٨)

تلتحم الشظايا الزرق بالشظايا الصفر
ازدحم غبطة بين الشظيتين
أرى الجسد يتساقط على الكارثة
اكتشف الجنون على رؤوس الأصابع
في الأقوال المأثورة المحمصة كالفستق
اكتشف الجنون برعما في حطب المجاعة
اكتشفه في فوضى محباتي
في اللغم الضاحك ينكتب على استبداد قلبي
اكتشف الجنون في شجر الموز
يحتفي بفؤوسي
اكتشفه في ازدهار السقوط
حينها أغص بآيات جنوني
وأدير العدسات الى وجهة تالية

المرأى (٩)

الشظايا مجتمعة تومىء لي أن أحتشد بالورد
وأصغي الى بذرة المعجزة
أراني موغلة في تراب الأقبية
أمر مثل آهة بين قضبان الحزن
ثم أراني موغلة في الفضاء في النجاة في البحر
أرى نضارة الأقحوان تذرف لقاحها في مواسمي
أرى خصوبة المد تنفسح على ذبولي
أرى السنابل تفيض من البحر الي
أرى السعف يتقوس تاجاً وموسيقات
أرى الريش يتضاحك في نعاسي
وعندما يشرع الحلم بعناقي
تنسل النذر من تحت الباب الى سلامي المرتجف
ينسل التراب الى صحوي
أسرع فأدير العدسات الى مرأى أخير

المرأى (١٠)

شظية زرقاء تقاطع شظية برتقالية
أرى :
نبتة الطرفاء تنوح بين فخاخ الألغام
الوقت يولد في مقلتين نجتا من المحرقة
حذاء عسكري يطأ كونا مكثفا في جسد معاند
الشاحنات تموه المالح بدروع السلاحف الثكلى
الملح يركض الى الجماجم الضاحكة
مثلما يركض النعاس الى رؤوس العائدين
في موكب النجاة ..
ينقض الجمال على قطرة ندى
يفتتح معجزته على وجه، على يدين
على ذاكرة نجت
ونبتة الطرفاء تثمر صلصال روحي
وتدرب الجمال على احتساء دمي
تدرب الثعالب على اقتفاء الشلو
المقطوع من جسد هارب
تمزج الطرفاء معجزاتها بالرمل والصلصال
والدم والأعصاب
ثم تلقي بخلائقها مثل الآلهة الام (ننتو)
في مدى الموكب الطويل
موكب العائدين من السبات
أراهم والنسيان ينفخ أكمام قمصانهم الخاوية
أراهم والذاكرة تلوب على العكازات
أراهم وأنا أرتب حروف السلالة
وانشيء سديما من ارتعاش الماء
وسديما من دموع الأثل والنخل
أرتب السُدم على جبيني
فأراني مجّرة للسلام

❊ ❊ ❊



محمد بن سيف *

○ **الرسالة الأولى :**

ككل الصباحات الجميلة ترقبت عاشقة العالم أن تأتي فمدينتي كسلى وطرقاتها تزحف ببطء قبل وصول اشعة الشمس الى خاصرتها وعندما تستيقظ بعد غفوة الصباح تركض في كل الشوارع مئات القطع الحديدية وآلاف الارجل .

في هذا الصباح القى العالم الى نافذتي وردة حملها عصفور دوري من اقصى الشرق .. نامت .. واستدارت تحلم بيد حانية تغسل عن كاهلها رحيل الشتات . في ازرارها استيقظ نبض محروق الانفاس ، في لونها غفت الالوان السبعة ، ورد .. لقب العمر وصلوات العشق الآتي من اصداف اللآلىء .. ادارت الوردة رأسها الى عيني وابتسمت .. قوس قزح كان هناك يعبث في فرح بالغ بنداوة الارجوان .

○ **الرسالة الثانية :**

سكبت قطرات الندى شهدا واستعارت السحاب ظلا لتغفو الوردة هادئة مطمئنة لا يزعج سحرها ضجيج العالم ولا ثرثرات الالسن ، نمت الوردة في قلبي ، ذابت في دمي ، اعجبها لون الشرايين متوزعة في جسدي كخارطة جزيرة مسحورة أعجب دمي لون الورد، ملمسه الحاني ، استحال ملاكا يزرع البهجة في كل مكان ، نحلة تمتص رحيق الزهر يخرج من بين اعماقها شهد ، شجرة رمان بآلاف الاغصان تحتضن المشرق والمغرب .. صارت الوردة بوحا .. قمرا .. سفرا ..شعرا .. صارت اجمل مملكة عرفها الانسان من فجر التاريخ .

○ **الرسالة الثالثة :**

استدارت الشمس في كبد السماء .. اشعتها جلدت كل ما تحمله الكرة الارضية بوابل من سهامها الحارقة .. ضحكت في وجه الشمس . غازلت قرصها كعاشق اخير على سطح الارض .. شعرت بطعم التحدي في استدارته .. ركزت بصري اكثر وضحكت .. اكثر .. تحولت الاشياء من حولي لونا آخر .. ايتها الشمس : معي وردة تسكن دمي .. فردوس ينبت في داخلي .. يمنحني اشارة الامان .. ايتها الشمس : قادمة انت من بحر النسيان .. وردة تستيقظ معي كل صباح تمنحني القدرة ان احلم وانا مفتوح العينين .. ان ابدل الكون من حولي .. اغير زواياه واتجاهاته .. اصنع من اللاشيء سفنا ومن الاشرعة واحات نخيل .. ايتها الشمس : وردة تغفو كل مساء قادم تعطيني ملايين الشموع أحرقها في وجه الليل يستحيل في حلكته كرة من نور تقتل كل السواد .. نترك للعشاق لونا رماديا كي لا تخنقهم اسطورة الخطيئة .. أنسيت ان العاشق يحتاج بعض ظلام وقليلا من اشعة القمر ؟! القت عيني بعض مائها واحسست بدوار .. العاشق يتلاشى من بؤبؤ محجري .. العالم كتلة سوداء من حولي .. قيل لي اني ذهبت في رحلة طويلة من الغيبوبة امتدت الف عام .. زاد خوفي على الوردة ان تتحول الى نبات متحجر يثير فضول علماء الآثار .. سافرت في صمتي وعشقي داخل الاساطير كطائر العنقاء .

○ **الرسالة الرابعة :**

وانا مغمض العينين رأيت يدا تسبح في دمي تلتقط عطرا منه ، صنعت من العطر وردة ارجوانية عرفت انها الوردة التي عشقت . جاءت يد اخرى .. عبثت بالاوراق في اكمامها .. القت بشرايين الوردة حرفا حرفا بهمجية عبثية .. كل ورقة تحولت دمعة .. كل دمعة نبتت حبرا .. جمعت كل ذلك وكتبت به بعض قصيدة .. قبل رحيل الشمس نحو المجهول جاء العصفور الدوري يطالبني بالوردة التي منحني اياها هذا الصباح .. او ذاك الصباح الذي كان من الف عام .. قرأ الجواب في شفتي .. اعطيته ما كتبت من كلمات .. بكى العصفور .. سالت دموعه براكين على الورقة .. ضاعت معالم الحروف .. اصبحت الورقة بقايا حروف ، وبقايا حبر .. شرب العصفور تلك البقايا .. وطار .

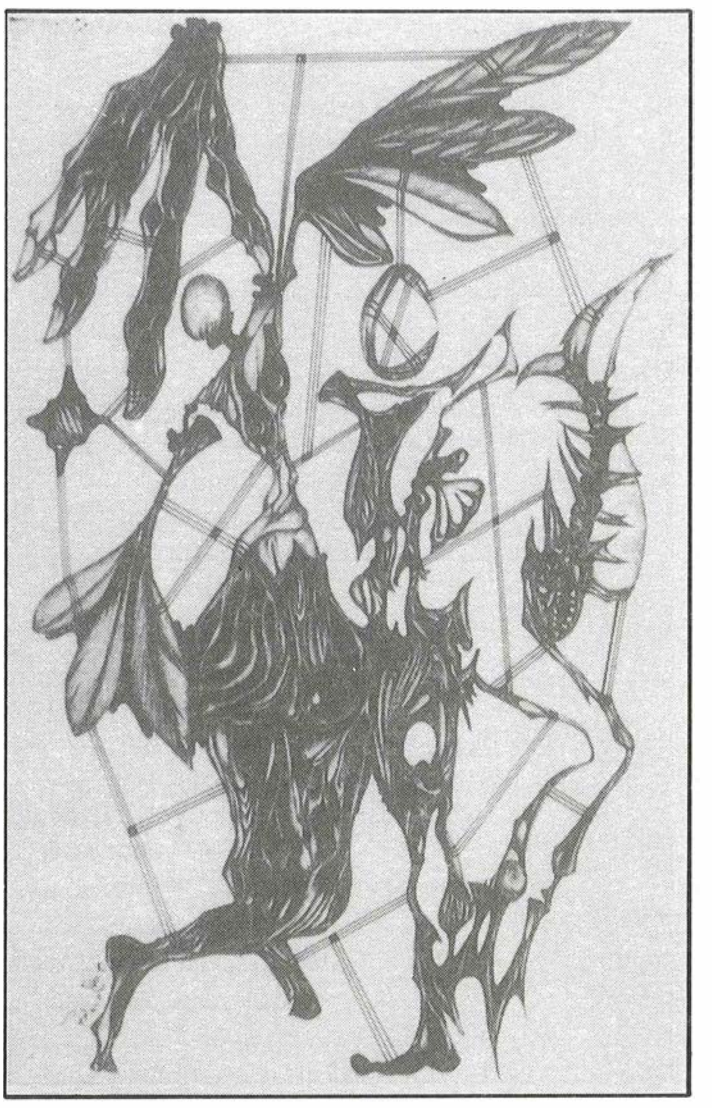
○ **الرسالة الخامسة :**

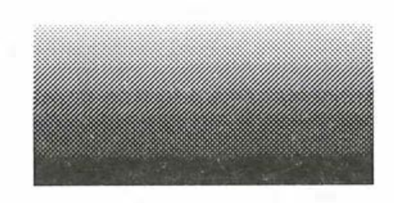
حين نظرت للشمس تختفي في رحلتها اليومية احسست ان طعم سخرية يخرج من حمرتها .. ذكرتني بدمي ، بلون الوردة .

وحين افاقني العالم من غيبوبتي .. كانت الشمس التي اراها في صحوي تقترب ايضا من خط النهاية ، تذكرت مرة اخرى دمي .. الوردة التي استحالت عشقا داخلي .. اطلقت لساقي العنان اذ ابدأ في استيعاب ان الوردة لا تزال معي .. والليل يتنازل عن زرع الخوف .. وردة تبدد حزن المساء .. وردة تختزن عشق الطفولة ..

❊ ❊ ❊

★ قاص عماني





حوار رغم الموت

رفيعة الطالعي *

رجل في العقد الثامن من عمره يجلس وسط اكوام من الاوراق والكتب . وفتاة في العقد الثالث من عمرها تقف في الجانب المقابل .. وابتسامة عريضة .

الفتاة : هذا هو أنت كما توقعتك تماما ؟

الرجل (مندهشا) : من أنت وكيف وصلت الى هنا ؟

الفتاة : الا ترحب بي أولا .. أهكذا يقابل أديب مثلك سيدة ما ؟

الرجل : وتعرفينني ايضا ؟

الفتاة : وهل يخفى القمر ؟

الرجل : يا الهي أكل سؤال ألقيه تأتيني الاجابة بسؤال آخر ؟

الفتاة : وهل يضايقك هذا ؟

الرجل : وألا يضايق الانسان الا يجد اجابات لأسئلته ؟

الفتاة : أي انسان أم تقصد انسانا مثلك ؟

الرجل : وهل هناك فرق ؟

الفتاة : بالطبع هناك .. ولكن قل لي ألم تلاحظ شيئا ؟

الرجل : ماذا ؟

الفتاة : انك انت الآخر لم تكف عن القاء الاسئلة ؟

الرجل : أولست انت سبب كل هذه التساؤلات ؟

الفتاة (ضاحكة) : ها أنت تعود لالقاء الاسئلة .

الرجل : حسنا .. لنعقد اتفاقا .

الفتاة : وهو .

الرجل : أن تكشفي عن هويتك دون اي سفسطة .

الفتاة : وهل أنا لغز لأنكشف ؟

★ كاتبة عمانية.

★ اللوحة للفنان العماني محمد نظام.

الرجل (محذرا) : علام اتفقنا ؟
الفتاة : اعتذر .. حسنا ماذا تريد ان تعرف ؟
الرجل : هويتك .
الفتـاة : اي بيانات تريد ؟ المكتوبة على البطاقة الشخصية .. انا لا اعترف بها .. ثم اني لا احمل بطاقتي معي .
الرجل : الا تحفظين من تكونين ؟
الفتاة : أنا لا أحفظ وانما اعرف .
الرجل : وماذا تعرفين ؟
الفتاة : اعرف اسمي وعمري وعنواني وفصيلة دمي واحتفل بعيد ميلادي .
الرجل : وما اسمك ؟
الفتـــــاة : اي اسم تريد .. انا لا اعترف بالاسم الذي اطلقه علي الآخرون .. انه لا يعجبني .. وهل من اهمية لذلك لديك ؟
الرجل : انه المدخل لشخصية كل انسان .
الفتـــــاة : ربما لشخصيات القصص والروايات .. لانك تعرف مسبقـا مـا سيحـدث للشخصيـات فتسميهـا بما يليق لدورها .
الرجل : على الاقل .. اعطيني اسما كبطاقة تعارف بيننا .
الفتاة : حسنا .. سمني (سرابا) .
الرجل : (مندهشا) : ولماذا سراب ؟
الفتـاة : لأنني آجلا سأصبح مجرد سراب .. سأختفي اذا اقتربت مني .. او لعلـه الاسم الـذي يليق بي او هـو ! المدخل كما سميته .. ولكن قل لي لماذا ادهشك هذا الاسم ؟
الرجل : لانه اسم أليف لدي .
الفتاة : بل حميم اثير .
الرجل : اتعرفين صلتي به ؟
الفتاة : اذا كنت تقصد (سراب عفان) فنعم .
الرجل : يبدو انك تعرفين عني الكثير .
الفتـــــاة : وكيف أحـاورك وانا لا اعرف عنك شيئا ؟ .. ولكني سأخبرك شيئا آخر عـودة الى سراب .. برغم انها سراب... الا انها خلقت داخلي توترا وقلقا اجهدني لليال كثيرة .
الرجل : لماذا ؟
الفتـــــاة : انت تسأل لماذا .. وانت الذي خلقت فيها وفينا كل ذلك التوتر .
الرجل : ماذا تعنين بـ(فينا) ؟
الفتـــاة : نحن النساء .. او بالاحرى من قرأن لك .. هل تتخيل اي تأثير ستحدثه رواياتك في حياتنا عندما تكتبها أتعرف أي صراع تثيره في دواخلنـا .. اي شك يزعـزع ثوابتنـا إنك لا تتخيل منذ متى وانا اتمنى ان ألقاك.
الرجل : منذ متى ؟
الفتــــاة : منذ قرأت روايتك الاولى التي لا اذكر متى قرأتها .. لقد قـرأت اغلب مـا قرأت لـك في فترة واحدة .. وقـرأتها وانـا اتمنى عند كل سطر ان اناقشك .. ان اعترض .. او أضيف.
الرجل : ولماذا لم تفعلي ؟
الفتاة : لانني لم أكن اعرف لك عنوانا ثابتا .
الرجل : والآن ؟
الفتاة : اصبح لك عنوان واحد لا تستطيع ان تغيره .
الرجل : (بحزن) : تقصدين بعد موتي ؟
الفتاة : لا تقل هذا .. انك لم تمت .
الرجل : وانما ... ؟
الفتـــاة : رحلت .. انه رحيل شكلي .. لا اعرف ربما غاب جسدك .. لكنك باق .. فرجاء لا تذكر سيرة الموت مرة اخرى .
الرجل : هل المح حزنا في عينيك .. (بتعجب) .
الفتاة : ولماذا تقولها باستغراب .. اتستنكر حزننا عليك .
الرجل : ومن انتم ؟
الفتـــــاة : كلنا .. من عرفناك .. والتقينا بك عبر كتبك او من كان سعيـد الحظ والتقـاك .. انك لا تعـرف اي حـزن لف الاوسـاط الادبيـة وكيف نشرت الصحف خبر رحيلك أو كيف بثته الاذاعات .. تمنيت ساعتها لو كنت في الوطن .
الرجل : وأين كنت ؟
الفتـــــاة : في عالم لا يتحدث لغتنا ولا يقرأ معظم سكانه ادبنا .. وسمعت الخبر مع احدى صـديقاتي وهي تقـود سيارتها من احـدى الاذاعات العربيـة " احسست بـالحاجة في أن أقـول شيئا مـا .. لم تفهمني .. لم تعـرف عمن اتحدث .. كنت أريد من يعزيني فيك .. ولكنها لم تفهم .
الرجل : ألهذه الدرجة أكون (نكرة) .
الفتـــــاة : بل هي الجاهلة .. وكف عن هذا التواضع المتكلف .. (بخبث).
الرجل : اتتهمينني بالتكلف .
الفتـــــاة : معاذ الله يا سيدي .. ولكنك تعرف اي (علم) انت .. وتعـرف بـأن الكثيرين فجعـوا بخبر رحيلك مـن احبـوك واحبوا ما تكتب .
الرجل : وهل أنت منهم ؟
الفتاة : من ؟
الرجل : الذين أحبوني .
الفتاة : أنا من احبوا ما تكتب .
الرجل : ولم تحبينني .
الفتـــاة : يا سيدي انا لم أعرفك شخصيا .. ولم ألتق بك .. فكيف يمكن ان احبك .
الرجل : وماذا لو رأيتني والتقيت بي ؟
الفتاة : لا أعرف .. لقد كنت اتمنى ان ألتقي بك فعلا .. وحاولت أن أبعث اليك .
الرجل : وماذا كنت ستكتبين ؟
الفتـــاة : أشياء كثيرة .. لكن أهمها بالتأكيد عن مؤلفاتك وتأثيرها فـيّ واعجـابي بـالشخصيـات التي تكتب عنهـا وكيف استطعت سبر اغوار المرأة الى هذا الحد البعيد .
الرجل : فقط ؟
الفتـــــاة : وماذا تريد اكثر .. ولكن الأهم كان خيالي المتفائل بانك رددت على رسالتي يا الهي كنت أتخيـل وأحس بالسعادة وكأني مراهقة تنتظر ..

الرجل : لماذا توقفت .. اكملي .. تنتظر رسالة من حبيبها .
الفتاة : نعم .. وكانت الورطة لو كنت كأحد أبطال رواياتك .
الرجل : وما بهم ابطال رواياتي ؟
الفتـــاة : مثقفون .. اذكياء .. يعرفون كيف يعاملون المرأة .. وسيمون كما اتخيلهم من الصعب مقاومتهم ..
الرجل : وهل تخافين من الوقوع في حبي ؟
الفتاة : أنا لا اخاف .. ربما انت .
الرجل : ولماذا أخاف الوقوع في حب احدى الجميلات ؟
الفتـــاة : لانني لست امرأة جميلة فقط .. ككل بطلات رواياتك .. هن الاخريات لم يكن مجرد جميلات .
الرجل : فما الورطة اذن .. اذا كنت كأبطالي وكنت كبطلاتي .
الفتـــاة : انا اختـلف عنهن .. انا امرأة اخرى .. لا تبتسم هذه الابتسامـة الساخرة .. اعرف بأنك تقـول : إن كل النساء متشابهات وكلهن يزعمن بأنهن يختلفن عن الأخريات .
الرجل : حسنا .
الفتـاة : وهذا صحيح .. ولكن لا توجد امرأة تشبه الاخرى في كل شيء .. وانت ادرى بهذا الشأن .. لانـه لولا اختـلافهن لما كتبت روايات مختلفة ابطالها نسـاء والحقيقة انك تستمد كتاباتك من وجود هذه الاختلافات .
الرجل : حسنا .. اخبريني الآن فيما تختلفين انت عمن كتبت .
الفتـاة : لا تعجبني نهاياتهن .. انهن ينفجرن بعد كبت ثم يختفين .. يهربن الى عوالم اخرى ـ ينتحرن ـ او يتلاشين .. كلهن (سراب) .
الرجل : هذه الحياة .
الفتـاة : لا هذا أنت .. لا أحد يصمد الا البطل .. والبطل هو أنت .. انت من يبقى .. وانا من يختفي .
الــرجل : ولماذا أنت ؟ ألم تقـولي بانك تختلفين عنهن .. اي انك ستصمدين .. ستتحدين البطل .
الفتاة : وما الفائدة اذا كنت انت البطل ؟
الرجل : لم أفهم .
الفتاة : أنت المؤلف .. ستنتصر لنفسك ألست البطل ؟
الرجل : ولماذا لا تكتبينها انت ؟
الفتاة : وهل تضمن عدم انحيازي .
الرجل : حسنا فليكتب كل الجزء الخاص به .
الفتـــاة : رواية مشتركة اخرى .. كانت تجربة لذيذة .. كنت بسهولة استطيع معرفة ما كتبت ..
الرجل : ألهذه الدرجة كنت مفضوحا .. ربما كنت كاتبا سيئا .
الفتـاة : لانك انت هو انت .. عموما رغم كل اسئلتك .. لم تسألني كيف عبرت اليك ولماذا ؟
الرجل : سألتك وتشعبت بنا الاحاديث ..
الفتـــاة : اعتذر .. ربما كانت احاديث مزعجة .. فهي خلاف ما تعودت .. ولكنني لم آت الى هنا .. لأكرر مـا كتبت عنه وما كتبته الصحف عن فنك ونقدك وادبك وترجمتك .
الرجل : ولماذا جئت اذن ؟
الفتاة : بحثا عن حديث آخر لم تكتبه صحيفة .. ولم تدل به في اي حوار اذاعي .. في الحقيقـة لم آت لاسمعك .. بالقـدر الذي رجـوت ان تسمعني .. كنت اريـد ان احـدثك عني .. عن حياتي .. واحلامي ـ بصراحة ـ كنت اريد ان تكتب عني .
الرجل : وماذا تريدين ان أكتب عنك ؟
الفتـــاة : أي شيء .. كل شيء.. لا اعرف .. اريدك ان تكتب عن مشاعري وافكاري عن اخفاقـاتي وانجازاتي ـ ان كانت لي ـ أريـدك أن تكتب عن حياتي البائسـة والسعيدة ربما كنت سعيـدة لا اذكر .. انك محظـوظ بأن رحلت عن هـذا العالم الـذي لم يزدد الا (صخبـا وعنفا) منذ ذلـك الزمن الذي نقلت عنه وحتى فنائنا .
الرجل : يا الهي .. حتى من الموت لم اخل من الحسد .
الفتـاة : هل احسدك ـ ربما .. لا انا لا أريد ان أموت .. أحس بأني لابـد ان افعل شيئا قبل ذلك .. أن احقق مـا يحفظني قبل الرحيل مثلك .. اني احسـدك : كيف استطعت الا لمام بكل تلك الفنون والقـراءات والكتابـات .. ترى هل استطيع ان اكون مثلك .
الرجل : المهم أن تكوني ما تريدين وليس كأي شخص آخر.
الفتاة : حتى وان كنت اريد ان اكون مثلك .
الــرجل : نعم .. فانت لا تستطيعين ان تكوني الا نفسك .. ربما ستكونين مثلي وربما تكونين أفضل في جوانب ما .. ولكن .
الفتاة : على رسلك .. انا لا أريد أن أكون نسخة منك او من اي احد.
الرجل : وهل ترفضين أن تكوني مثلي تماما .
الفتـاة : بالطبع أرفض .. انه ليس رفضا فقط .. انه استنكار .. وا عجبي ألست أنت قبل قليل من يريدني أن أكون نفسي .
الرجل (يبتسم) : ....
الفتـــاة : ما بك ؟... انك تحاول استفزازي .. حسنا اعترف انا استفز بسهولة .. فلا تفعل بي ذلك مرة اخرى .. رجاء .
الرجل : انك عجيبة يا فتاتي !
الفتاة : ولماذا العجب ؟
الـرجل : لاني لم أعرف هل انت بائسة ام سعيدة.. ماذا تريدين .. وبماذا تحلمين ولماذا تحملين كل هذا الغضب .. لم كل هذا التحدي .
الفتـاة : آه يا سيدي .. انك تفتح علي ابوابا .. لم تقفل تماما .. كل يوم يتسرب الي ألم ما .. واليوم تحاول أن تغرقني به .. انا لا اعرف نفسي .. أني كـل يوم بـوجه .. بشعـور .. بتبرير جديد للحياة .. اني كل يوم أريد شيئا لاني لم أحصل على ما تمنيته في الامس .. ماذا تريد بعد ؟
الرجل : أنا لم أعد اريد شيئا .. بل انت .
الفتـــاة : نعم أنا أريد .. أنا أحلم .. أتذكر .. أحلامي المفقودة .. وأحلامي الغـائبة .. وتلك التي اغتيلت .. وتلك التي سرقت .. واحلامي التي لم تولـد بعد .. انك تسألني عن الغضب .. وأي شيء لا يبعث على الغضـب .. وأنت ألم تكتب مـا كتبت الا لانك كنت غـاضبـا .. واي غضب لا يبعث على التحدي .. ولكن التحدي الذي داخلي يهتز .. يقرع .. ينفي .. كلنا منفيون .

الرجل : نعم كلنا منفيون .. صدقت .

الفتــاة : وكلنا يطفح بالغربة .. وننكفيء على أنفسنا ونحلم ونبكي .. ولا اعرف لماذا نظل نحلم رغم كل الانكسارات .

الرجل : ولماذا تخلطين بين الحلم والواقع ؟

الفتاة : وهل استطعت انت ان تفصل بينهما .

الرجل : كان ضرورة فنية .

الفتاة : بل ضرورة حياتية .. لو لم تفعل ذلك مت .

الرجل : أولست كذلك الآن ؟

الفتــاة : لا اعتقد بأنك كففت عن الحلم .. لقد زرعت افكارك وكل شيء في دماغك في أدمغتنا الصغيرة .. هل فعلت ذلك بقصد .. لماذا فعلت ذلك ؟

الــرجل : لاننا في الاصل دماغ واحد .. وقلب واحد .. واحلامنا متشابهة ..

الفتاة : ألا زلت تؤمن بذلك رغم كل هذا التشبث؟

الــرجل : هذا التشتت يؤكد لي ذلك .. فلو كنا مختلفين لا ختلفنا عن ذلك .

الفتاة : وما الذي أتى بي إليك... الاختلاف أم التشابه؟

الرجل : التشابه أولا. ثم الإختلاف.

الفتاة : أتشرح لي قليلا .. فلم اعد قادرة على التفكير .

الرجل : لو لم نكن نتشابه في شيء لما أتيت لتتحدثي الي .

الفتاة : حسنا .. نحن نتشابه لانني احببت أدبك .

الــرجل : ولكنك تختلفين عني في وجهات النظر .. فأنت تعترضين على مسار الشخصيات .. تنتقدين جوانب معينة .. تغضبين .. وتعجبين .. تحبين .. وتكرهين .

الفتــاة : نعم هذا ما أتى بي رغم التشتت . رغم البعد .. رغم الفارق.

الرجل : رغم الموت .

الفتاة : اذن ماذا علينا أن نفعل ؟

الرجل : من ؟

الفتاة : نحن المنفيين .

الرجل : نحتاج الى كثير من الحرية قبل الطوفان .

الفتاة : واذا سبق السيف العذل .

الرجل : يجب ان يكون السيف بأيدينا .

الفتاة واذا لم يكن ..

الرجل : لماذا كل هذا التشاؤم ؟

الفتاة : هذا الواقع .

الرجل : ألم تسمعي بالطريق ذي الاتجاه الواحد .

الفتاة : والى متى سنظل نمشي ؟

الرجل : الى ان نصل ..

الفتاة : أو نموت .

الرجل : انك طفلة .. الطريق لا يزال طويلا .

الفتــاة : أنتم من كنتم تولدون اطفالا ثم تشبون وتنضجون .. اما نحن فنولد محرومين طفولتنا ، ولا نعي مرور شبابنا .. انت تشعر براحة الضمير لأنك أديت ما عليك على أتم وجه.

الرجل : وما الذي يقلقك أنت ؟

الفتــاة : هل سأكون مرتاحة الضمير ذات يوم .. أريد أن أتحرر . تعبت .

الرجل : مم ؟

الفتاة : من الخوف .. من الترقب .

الرجل : وماذا يخيفك .. وماذا تترقبين ؟

الفتاة : أخاف من كل شيء .. وأترقب كل مجهول .

الرجل : وهل أنت ضعيفة لهذا الحد تخافين من كل شيء .. ويهزك كل مجهول .

الفتاة : أنا لست ضعيفة .

الرجل : وبماذا تفسرين خوفك وتوجسك ؟

الفتاة : انه ليس الخوف الذي تظن ؟

الرجل : وما الخوف الذي أظن ؟

الفتاة : بأني لا استطيع مواجهة الحياة .. او الوقوف امام اي جديد.

الرجل : وانما ...

الفتاة : خوفي أن أترك العالم دون ان انجز شيئا .. هل سأؤدي ما علي .. هل سأكون ام لا .. ماذا هناك .. ماذا بعد .. لا تصفني بالضعف .. انك تغضبني ..

الرجل : أفضل ان أراك غاضبة لا بائسة .

الفتاة : وهل سيحدث هذا تغييرا ؟

الــرجل : بالتأكيد فاليأس يعني انك عاجزة .. والغضب يعني انك ستثبتين للتحدي الذي تنضح به عيناك .

الفتاة (تتنهد) : وهل يجعلك هذا سعيدا ؟

الــرجل : بالطبع فهذا يعني لم يغب ما كتبته ادراج الرياح ، واني لا أزال أحلم .. وهذا يحافظ على التشابه بيننا .

الفتاة : وهل يسعدك حقا ان نكون متشابهين ؟

الرجل : ألا يسعدك أنت ؟

الفتاة : بلى .. ولكن يهمني ان اسمع اجابتك ؟

الرجل : ولماذا يهمك ؟

الفتاة : يهمني معرفة ان تشابهي مع شخص ما يجعله سعيدا .

الرجل : وهل أنا شخص ما ؟

الفتاة : حاشا لله (مبتسمة) .

الرجل : وتكونين أجمل عندما تبتسمين .

الفتاة : يجب أن أذهب الآن .

الرجل : هكذا .. تختفين دون ان تخبريني من تكونين .

الفتاة : ألم أقل لك بأني سراب .

الرجل : أنت لست سرابا .. ولا تحاولي اقناعي بوجود سراب .

الفتــاة : ألست أنت من أقنعنا بوجودها .. عموما فاذا كنت في الجنة فاعتبرني احدى الحور .

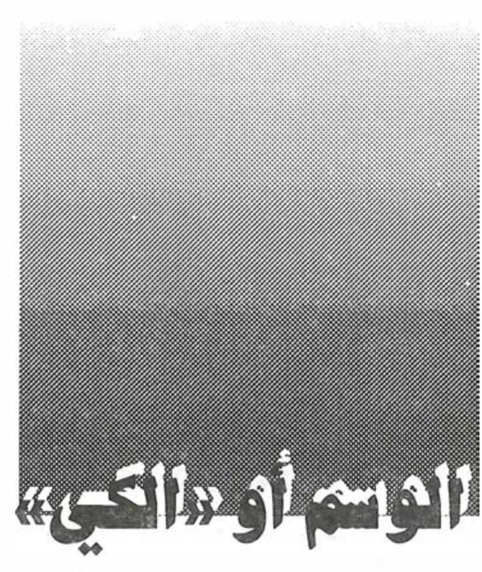
الرجل : واذا لم أكن .

الفتاة : أنا لا أكون الا هناك .

* * *

علوم

نزوى



الوسم أو «الكي»



أحد أهم وسائل الطب الشعبي في سلطنة عمان

علي بن طـالب الهنـائي *

الوسم هـو كي الجلد بقطعة معدن ساخنـة الى درجة الإحمرار بغـرض علاج بعض الأمـراض والأوجاع، ونتيجـة للوسم تتكون حروق في موضـع الكي بيضاوية أو مستديرة الشكل في حـدود ٢ الى ٥ سم٢، وتلتئم بطـريقـة الالتئـام الثـانـوي ولكن بعضهـا قـد يتقيح ممـا يجبر الشخص على الذهـاب الى العيادات والوحدات العـلاجية طلباً للمسـاعدة.

والـوسـم واسـع الانتشـار ليس فقط في سلطنـة عمان ولكن أيضا في الجزيـرة العربية والشرق الأوسط وشمال أفـريقيا وبعض الدول الافريقية.

وقد عرف المصريون القدماء (٣٠٠٠ سنة قبل الميلاد) الوسم واستعملوه لاستئصال الأورام ووقف النزيف وعلاج

* - طبيب ومحاضر بجامعة السلطان قابوس.

الدمامل، كما استعمل «الكي» أيضا أبوقراط (٤٠٠ سنة قبل الميلاد) ونقل العرب ـ قبل بزوغ فجر الإسلام ـ عنه هذه الوسيلة وامتدت الى عصر النهضة الإسلامية حيث وصف كثير من الأطباء المسلمين الكي في علاج الصداع وألم البطن والظهر وغيره من الأمراض. وقد نقل كثير من الأطباء الأوروبيين وسائل وطرق استخدامات الكي من الأطباء المسلمين فاستعملوه في أوروبا. ان تاريخ دخول الوسم الى عمان غير معروف ولكن قد يكون قبل عصر الإسلام، وانتشر بعد دخول الإسلام وتناقلته الأجيال حتى وقتنا هذا. هناك بعض المؤلفات والمخطوطات العمانية التي تصف طرق وسائل واستخدامات وأماكن الوسم وتشرحه بصورة تفصيلية ومكتوبة في القرن التاسع الهجري (حوالي القرن الخامس عشر الميلادي) أي قبل أكثر من خمسمائة عام مما يدل على عمق وانتشار هذه الوسيلة من وسائل الطب الشعبي في عمان منذ فترة طويلة .

من أشهر أشكال الوسم هو الوسم بقطعة معدن مستطيلة الشكل تترك أثرا طوليا ويسمى «مخباط» أو بقطعة معدن مدببة الطرف وتترك أثرا كنقط ويسمى «رزة». هناك مسميات للأمراض الدارجة والشائعة بين عامة الناس وطرق علاجها بالوسم، ومن خلال استعراض أعراضها نستطيع أن نستنبط الاسم العلمي الحديث لهذه الأمراض ومن أشهرها ما يلي:

أ – «أبوصفار» أو «الصفراء» وهو نوعان «الأصفر» و «الأبيض» فمن أعراض النوع «الأصفر» هو اصفرار العين والوجه واللسان والبول مصحوبا بهزال وفقدان شهية. أما النوع «الأبيض» فأعراضه شحوب الوجه والعينين. الاسم العلمي للنوع الأصفر هو «الصفراء» وللنوع الابيض «فقر الدم» أو «الانيميا». أما طريقة علاج النوع الأصفر بواسطة الطب الشعبي فهو الوسم بمخباط في الناحية الأمامية للذراعين فوق الكوع بمسافة بسيطة ونفس الطريقة تستعمل في علاج النوع الأبيض بالاضافة الى الوسم بـ «مخباط» في قمة الرأس للذكور وتحت الثدي للنساء.

ب – «أبوجنيب» ومن أعراضه ألم في جانب الصدر مع عدم المقدرة على النوم على هذا الجانب بالإضافة الى كحة مصحوبة ببلغم وزيادة في ضربات القلب. والاسم العلمي لهذا المرض هو «الالتهاب الرئوي» ويداوى بالوسم في مكان الالم بين الضلعين على هيئة «مخباط».

جـ – «عرق النسا» يطلقه العامة وكذلك الأطباء على الألم في الناحية الخلفية من القدم حتى أعلى الفخذ على طول المسار التشريحي للعصب الذي يحمل نفس الاسم، يداوى هذا المرض شعبيا بوسمه فوق الكعب أو أعلى الفخذ عند مفصل الورك أو بالاثنين معا. وأحيانا يتم وسمه أيضا في مجرى العصب ويكون الوسم على هيئة «رزة».

د – «ورم الطحال» وأعراضه ألم وتورم في منطقة الطحال على الجانب الأيسر أسفل القفص الصدري. واسمه العلمي هو «تورم الطحال» الناتج من بعض أمراض الدم الوراثية أو سرطان الدم (ليوكيميا) أو تليف الكبد. ويتم علاجه شعبيا بوسمه بقطعة معدن متعددة الرؤوس على شكل «رزة» في مكان الطحال.

هناك أمراض عدة أخرى شائعة وطرق علاجها بالوسم هو خارج نطاق هذا البحث.

إن ملاحظاتي الكثيرة لوجود آثار وحروق حديثة وقديمة نتيجة للوسم في جزء كبير من أجساد المرضى المعاودين للعيادات الخارجية أو الموجودين بالمستشفى الجامعي للعلاج دفعتني الى عمل هذه الدراسة في محاولة لاستنتاج مدى انتشار هذه الوسيلة من وسائل الطب الشعبي في سلطنة عمان وعمق إيمان الناس بها. لذلك قمت بعمل استبيان، كما هو موضح في الشكل (أ)، مع التركيز على الجنس والعمر وتاريخ الوسم ومكانه، وكذلك إيمان الشخص بالوسم من عدمه، ومن الجدير بالتنويه هو وجود دراسة أخرى مشابهة عن الوسم أجريت في عام ١٩٩٢ بإشراف قسم طب العائلة والمجتمع بكلية الطب – جامعة السلطان قابوس ـ سنذكر بعض نتائجها عند مقارنة هذه الدراسة بتلك.

لقد قمت بإستبيان ٣٣٣ شخصا منهم ١٤٤ ذكرا بنسبة مئوية قدرها ٢ر٤٣٪، و١٨٩ انثى بنسبة مئوية قدرها ٧ر٥٨٪ ، وهم جميعا من مراجعي العيادات الخارجية في مستشفى جامعة السلطان قابوس أو الموجودين بالمستشفى للعلاج، وذلك في تخصصات الأمراض الباطنة والجراحة، وأمراض النساء والولادة. وقد تم الاستبيان في شهر أغسطس وسبتمبر وأكتوبر من عام ١٩٩٤م.

تتراوح أعمار المشاركين ما بين ثلاث عشرة سنة الى ثمانين سنة، حيث تمت تجزئتهم الى ثلاث مجموعات، المجموعة الأولى وتضم المشاركين ما بين ١٣ الى ٢٠ سنة حيث بلغ مجموعهم ٤٣ بنسبة ٩ر١٢٪ من المجموع الكلي، والمجموعة الثانية تضم المشاركين ما بين ٢١ الى ٤٠ سنة ومجموعهم ١٨٦ بنسبة ١ر٥٥٪، أما المجموعة الثالثة والأخيرة فتضم المشاركين الذين تزيد أعمارهم على ٤٠ سنة من الجنسين ومجموعهم ١٠٦ بنسبة ٢ر٣١٪ من المجموع الكلي حسب ما هو موضح بالشكل رقم (٢) والجدول رقم (١).

إن الدراسة أظهرت أن ١٨٥ شخصا من الجنسين من أصل ٣٣٣ شخصا قد استخدموا الوسم مرة أو أكثر، لعلاج بعض الأمراض والأوجاع خلال سنوات عمرهم الماضية، وذلك بنسبة مئوية وقدرها ٥ر٥٥٪ من مختلف الأعمار.

من هؤلاء الذين استخدموا الوسم (١٨٥ شخصا) كانت نسبة الذكور أعلى من الإناث، حيث إن عدد الذكور كان ٩٢ شخصا بنسبة ١ر٦٣٪، بينما بلغ عدد الإناث ٩٣ بنسبة ٢ر٤٩٪ من مجموع الذين بهم وسم انظر الجدول رقم (١).

وبتوزيع هؤلاء الذين استخدموا الوسم كوسيلة علاجية على المجموعات السنية الثلاث، سنجد أنه في المجموعة الأولى (أقل من ٢٠ سنة) قد استخدم الوسم ٢٢ شخصا من أصل ٤٣ بنسبة ١ر٥١٪، أما في المجموعة الثانية (من ٢١ الى ٤٠ سنة) فقد استخدمه ٩٢ من أصل ١٨٦ بنسبة ٤ر٤٩٪، وكان العدد في المجموعة الثالثة (أكثر من ٤٠ سنة) هو ٧٠ من أصل ١٠٤ بنسبة ٣ر٦٧٪ حسب ما هو موضح في الجدول رقم (١) والشكل رقم (٣).

كذلك نجد أن ١ر٥٧٪ من الذكور أقل من ٢٠ سنة بهم وسم ٢ر٤٨٪ بالنسبة للإناث، أما بالنسبة للمجموعة الثانية (٢١ الى ٤٠ سنة) فان النسبة المئوية هي ٦ر٥٤٪ للذكور و٩ر٤٥٪ للإناث، وفي المجموعة الثالثة (أكثر من ٤٠ سنة) هي ٣ر٦٧٪ للذكور و١ر٥٧٪ للإناث.

ومن هؤلاء الذين استخدموا الوسم والبالغ مجموعهم ١٨٥ شخصا من الجنسين، نجد أن ١ر٤٨ منهم قد استخدم الوسم خلال السنوات العشر الماضية (أي ما بعد عام ١٩٨٤م) وان ٣ر٥١٪ قد استخدم الوسم منذ فترة أكثر من عشر سنوات، الشكل رقم (٤).

وبسؤال المشاركين عن مدى ايمانهم بالوسم كوسيلة هامة من وسائل الطب الشعبي سنجد أن ٢٠٧ أشخاص من مجموع المشاركين من الجنسين يؤمنون إيمانا قطعيا بالوسم أي بنسبة ١ر٦٢٪، ومن هؤلاء الذين بهم وسم سنجد أن عدد الذين يؤمنون بالوسم هم ١٤٠ شخصا من الجنسين أي بنسبة ٦ر٧٥٪، أما بالنسبة للأشخاص الذين لم يستخدموا الوسم حتى الآن فإننا نجد أن ٦٧ شخصا من أصل ١٤٨ شخصا من الجنسين بنسبة ٢ر٤٥٪ يؤمنون إيمانا قطعيا بالوسم كوسيلة من وسائل الطب الشعبي، الشكل رقم (٥) والجدول رقم (١).

وبدراسة العدد والمواضع والأسباب التي استوجبت استخدام الوسم سنجد أن البطن يحتل المرتبة الأولى من ناحية موضع الوسم وذلك من أجل الاستشفاء من آلام البطن والعقم وأمراض الإسهال حيث إن ٩٢ شخصا من مجموع ١٨٥ شخصا من الجنسين كان البطن هو موضع الوسم بهم أي بنسبة ٩ر٥٢٪. ويأتي الرأس في المرتبة الثانية بنسبة ٧ر٢٩٪ وذلك طلبا للشفاء من الصداع وألم العينين والرمد. أما الذراعان فيكونان في المرتبة الثالثة بنسبة ٦ر١٥٪ وذلك لعلاج الصفراء، ويأتي في المرتبة الرابعة كل من الرجلين والظهر بنسبة ٤ر٥٪ وذلك لعلاج عرق النسا وآلام الظهر ومفاصله، وأما النسبة الباقية وقدرها ١٢٪ فهي موزعة على مواضع أخرى من الجسم ولأمراض مختلفة.

بتحليل نتائج دراستنا هذه ومقارنتها بالدراسة التي أجريت في جامعة السلطان قابوس عام ١٩٩٢م أو في المملكة العربية السعودية سنجد أن النسبة المئوية للذين استخدموا الوسم من المجموع الكلي هي ٧٧٪ للدراسة الأولى عام ١٩٩٢م في جامعة السلطان قابوس و٥٣٪ لدراسة المملكة العربية السعودية.

إن النسبة المئوية للذين استخدموا الوسم في دراستنا هذه (٥ر٥٥٪) تتقارب تقاربا جليا مع النسبة المئوية في دراسة المملكة العربية السعودية (٥٣٪) ولكنها تختلف اختلافا واضحا مع دراسة ١٩٩٢ بجامعة السلطان قابوس (٧٧٪)، وقد يكون مرد ذلك الى عاملين مهمين، الأول: هو حجم العينة من الناس التي كانت بالدراسة ففي دراسة عام ١٩٩٢م كان حجم العينة هو ٩٣ شخصا، وهذه العينة تقل كثيرا عن العينة في دراستنا هذه والبالغ عددها ٣٣٣ شخصا. العامل الثاني: هو أن جميع الأشخاص في دراستنا هذه كانوا ممن يعالجون في مستشفى جامعة السلطان قابوس وهو مستشفى مرجعي يستقبل المرضى من جميع أنحاء ومناطق عمان، من المنطقة الجنوبية وحتى مسندم بينما دراسة ١٩٩٢م إقتصرت على ولايتي بركاء والمصنعة من منطقة الباطنة بالإضافة الى بعض المرضى المراجعين للمستشفى الجامعي.

أما بالنسبة لمواضع الوسم في دراسة المملكة العربية السعودية فنجد أن البطن يحتل المرتبة الأولى ويليه على التوالي الظهر ثم الصدر ثم الرجلين ثم الرأس والرقبة. ودراستنا هذه تتطابق مع دراسة المملكة حيث إن البطن هو أشهر موضع للوسم.

من تحليل نتائج دراستنا هذه نستطيع أن نستنتج ما يلي:

أولا : هناك تشابه كبير بين أساليب الطب الشعبي ـ متمثلا في الوسم ـ في دول الجزيرة العربية، مما يدل على أن

مصدره قد يكون واحدا ومن ثم انتشر في أنحاء الجزيرة العربية مع انتشار الإسلام وتطور العلوم على يد العلماء المسلمين. وهذا بالطبع يعطينا دلالة واضحة على أن الوسم عميق الجذور من الناحية التاريخية في سلطنة عمان وإن انتشاره يتلازم مع انتشار الإسلام، أي منذ ١٤٠٠ سنة.

ثانيا : إن إنتشار الوسم في عمان كبير، حيث أن ٥ر٥٥٪ من العمانيين بهم آثار وسم، وهو أكثر انتشارا بين الذكور (١ر٦٣٪) عنه بين الإناث(٢ر٤٩٪).

ثالثا : إن نسبة العمانيين الذين بهم وسم وتقل أعمارهم عن ٤٠ سنة هي حوالي ٥٠٪ ونسبة العمانيين الذين استخدموا الوسم في خلال السنوات العشر الماضية هي ١ر٤٨٪، من هذين الرقمين نستطيع أن نستنتج أن حوالي نصف العمانيين الشباب (أقل من ٤٠ سنة) قد استخدموا الوسم بالرغم من أنهم ولدوا أو عاشوا مجمل عمرهم في ظل النهضة العمانية الحديثة (ما بعد ١٩٧٠م) بما فيها من نهضة صحية شاملة متمثلة في المستشفيات والعيادات المجهزة بأفضل الكوادر والمعدات الحديثة.

رابعا : ان نسبة العمانيين الذين يؤمنون بالوسم كوسيلة جيدة من وسائل الطب الشعبي في علاج الأمراض تبلغ حوالي ٧٥٪ من مجموع الذين بهم وسم، والمثير للانتباه ان ٢ر٤٥٪ من العمانيين الذين ليس بهم وسم يؤمنون أيضا بالوسم كعلاج ناجح للأمراض.

من هذه النتائج نستطيع أن نجزم بحقيقة ثابتة وهي ان انتشار الوسم بين العمانيين واسع، وان العمانيين بمختلف أعمارهم يؤمنون إيمانا راسخا بالوسم كإحدى الوسائل الهامة للعلاج بعيدا عن الطب الحديث.

إن مدى إستفادة الناس من الوسم لا يمكن الحصول عليها من هذه الدراسة، كما أن طريقة عمل الوسم في الشفاء غير معروفة، هل هي بطريقة الإبر الصينية؟ أم طريقة الاشباع النفسي؟ أم بطريقة تخدير موضع الوسم بقطع الأعصاب الحسية؟ هذه كلها تساؤلات لا يمكن الإجابة عليها حاضرا وتستدعي المزيد من البحث العلمي والتدقيق قبل رفض أو قبول الوسم كأداة من أدوات العلاج. وحتى ذلك الوقت سنبقى محتارين أمام هذه الظاهرة ومدى انتشارها ومدى إيمان الناس بها في سلطنة عمان بالرغم من انتشار الطب الحديث في جميع ربوع السلطنة، لذلك هذه الطريقة من طرق الطب الشعبي تستحق الدراسة بعد الدراسة.

استبيان

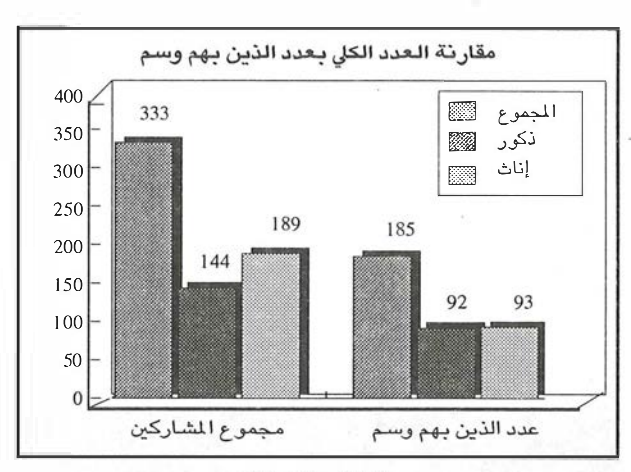
- الاسم :
- القبيلة :
- السن :
- تاريخ الوسم : ـ عدد مرات الوسم :
- مكان الوسم : ١ - الرأس
  ٢ - الرقبة
  ٣ - الصدر
  ٤ - البطن
  ٥ - الأطراف العليا
  ٦ - الأطراف السفلى

الدافع للوسم :
هل تؤمن بالطب الشعبي : نعم لا
أيهما أفضل : الطب الشعبي الطب الحديث
متى تذهب لتحصل على الطب الشعبي (الوسم) قبل رؤية الطبيب
بعد رؤية الطبيب

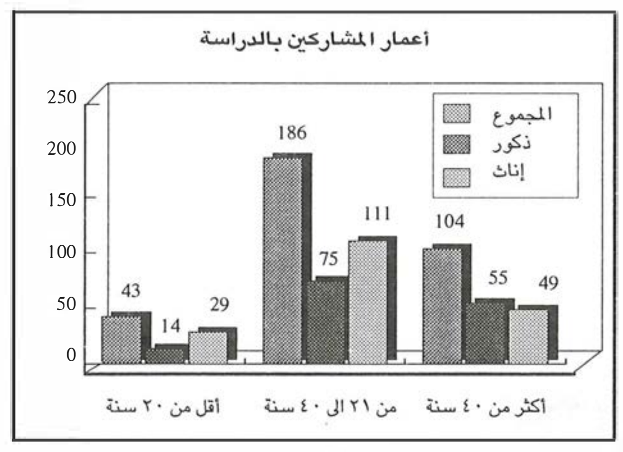
الشكل (أ)

جدول رقم (١)

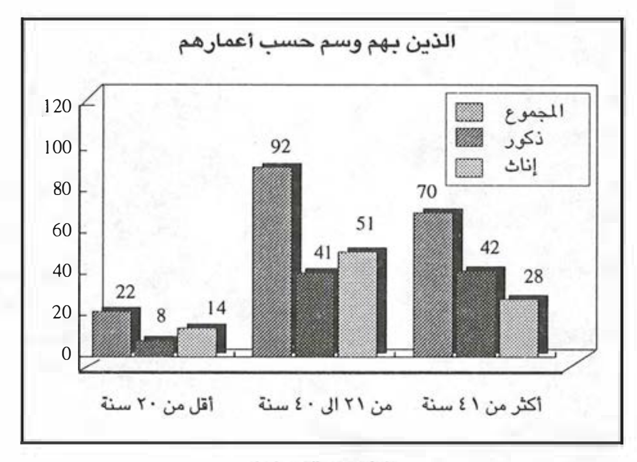
		ذكور		إناث		المجموع٪
		العدد	٪	العدد	٪	
١	مجموع المشاركين	١٤٤		١٨٩		٣٣٣
٢	عدد الذين بهم وسم	٩٢	١ر٦٣٪	٩٣	٢ر٤٩٪	١٨٥(٥ر٥٥٪)
٣	مدة الوسم: أقل من ١٠ سنوات	٤٦	٦ر٥١٪	٤٣	٣ر٤٨٪	٨٩(١ر٤٨٪)
٤	مدة الوسم: أكثر من ١٠ سنوات	٤٥	٣ر٤٧٪	٥٠	٦ر٥٢٪	٩٥(٣ر٥١٪)
٥	نعم أؤمن (المجموع)	٩٥	٨ر٤٥٪	١١٢	١ر٥٤٪	٢٠٧(١ر٦٢٪)
	نعم أؤمن (بهم وسم)	٧٠	٦ر٧٣٪	٧٠	٥ر٦٢٪	١٤٠ر(٦ر٧٥٪)
	نعم أؤمن (بدون وسم)	٢٥	٣ر٣٧٪	٤٢	٦ر٦٢٪	٦٧(٢ر٤٥٪)
٦	عدد المشاركين : أقل من ٢٠ سنة	١٤	٥ر٣٢٪	٢٩	٤ر٦٧٪	٤٣(٩ر١٢٪)
	من ٢١ الى ٤٠ سنة	٧٥	٣ر٤٠٪	١١١	١ر٥٩٪	١٨٦(٨ر٥٥٪)
	أكثر من ٤٠ سنة	٥٥	٨ر٥٢٪	٤٩	١ر٤٧٪	١٠٤(٢ر٣١٪)
٧	عدد المشاركين (بهم وسم)					
	أقل من ٢٠ سنة	٨	١ر٥٧٪	١٤	٢ر٤٨٪	٢٢(١ر٥١٪)
	من ٢١ - ٤٠ سنة	٤١	٦ر٥٤٪	٥١	٩ر٤٥٪	٩٢(٤ر٤٩٪)
	أكثر من ٤١ سنة	٤٢	٣ر٧٦٪	٢٨	١ر٥٧٪	٧٠(٣ر٦٧٪)



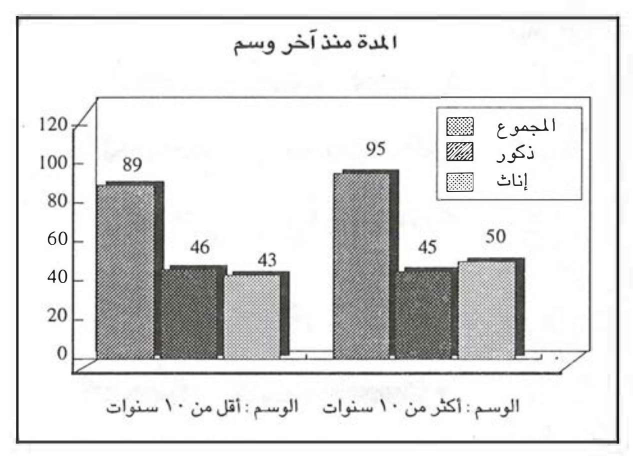
الشكل رقم (١)



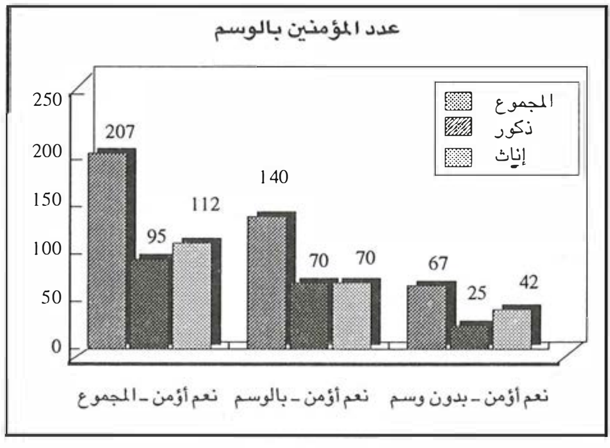
الشكل رقم (٢)



الشكل رقم (٣)



الشكل رقم (٤)



الشكل رقم (٥)

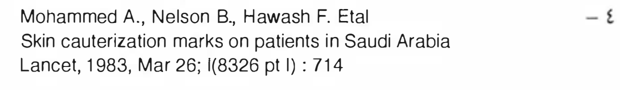
المراجع المستخدمة :

١ - مختصر الرحمة في الطب والحكمة راشد بن خلف بن محمد بن عبدالله بن هاشم مخطوطة مسجلة في مكتبة وزارة التراث القومي تحت رقم ٢٥٠٠.

٢ - فاكهة ابن السبيل تأليف راشد بن عميرة بن ثاني بن خلف. مخطوطة مسجلة في مكتبة وزارة التراث القومي والثقافة.

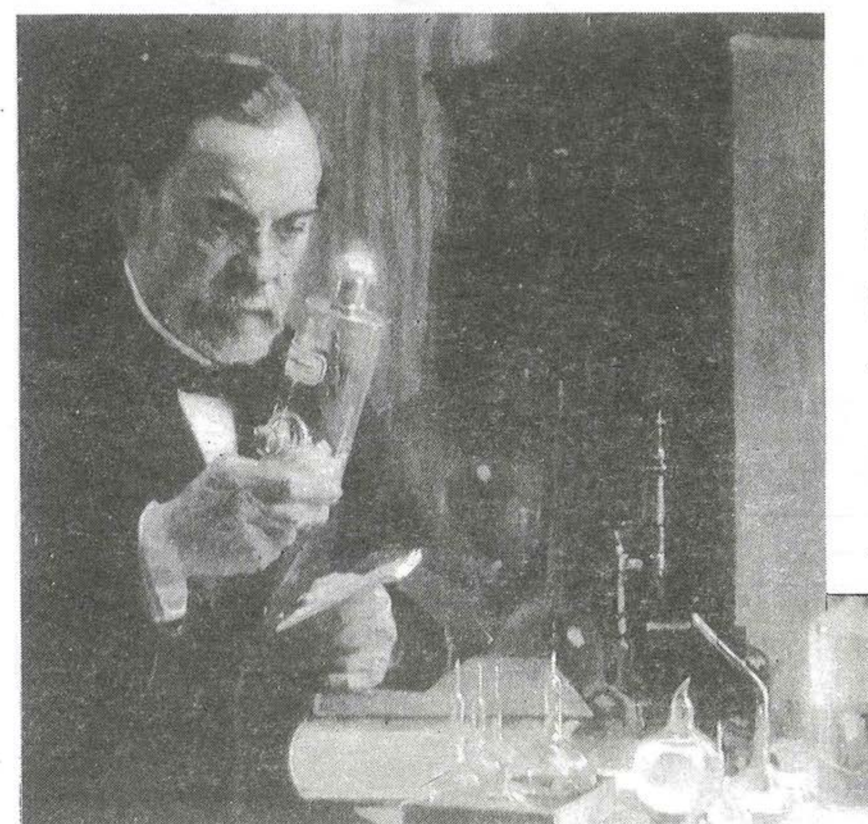
٣ - اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان تأليف الشيخ سيف بن حمود بن حامد البطاشي.
الجزء الثاني ـ الطبعة الأولى ١٩٩٤م، ص ١٦٦:١٨٢

٤ - Mohammed A., Nelson B., Hawash F. Etal
Skin cauterization marks on patients in Saudi Arabia
Lancet, 1983, Mar 26; I(8326 pt I) : 714



٥ - Baruchin AM, Therapeutic Burns (Macgua)
Burns - Incl - Therm - Inj. 1984 Dec; 11 (2) : 140 - 2

٦ - Al- Qaatri T., Abulla F., Al-Dhaba b H. et al
Tradition Medicine in Oman; Paper produced by
Department of Family & Community Health, College of Medicine,
Sultan Qaboos University, 1992.



منذ مئة عام اختفى أبو علم الجراثيم والمناعة العام ١٩٩٥ : عام باستور

عبدالله عويشق *

افتتحت منظمة اليونيسكو في شهر يناير الماضي «العام باستور» ، والذي انتهى في ٢٨ سبتمبر بتقديم شارة تقديرية لشخصية علمية تحيي هذه الذكرى .

لقد انقضت مئة سنة على اختفاء العالم الفرنسي باستور وما تزال اعماله تلهم باحثي العالم قاطبة .. وهكذا ، جرى تكريس عام ١٩٩٥م لاحياء ذكراه ، من البرازيل الى الولايات المتحدة ، ومن فيتنام الى تاهيتي الى السنغال ففرنسا : الندوات العلمية ، والمعارض ، ووثائق لوسائل الاعلام ، بأنواعها ، ستتيح للجميع اكتشاف حياة ودور وطرائق هذا المحسن الكبير للانسانية .

وقد بذلت وزارة الخارجية الفرنسية الجهد ، بالتعاون مع معهد باستور ، فجهزت احدى عشرة لوحة عرض خفيفة ، سيسافر ثلاثمئة تشكيلة منها للطواف في مختلف انحاء العالم ، مرفقة بفيلم فيديو باللغات الانجليزية والاسبانية والروسية والعربية التي ستجوب العالم بنفس الطريقة .

أبحاث متنوعة المناحي ، حدس عبقري ، ارادة دؤوبة ، وعمل صارم الدقة ، أتاحت للويس باستور تثوير العلم .

«أبو علم الجراثيم والمناعة» ، هذا الاكاديمي هـو ايضا مؤسس معهد انتشرت خلايـاه عبر انحاء العالم . واليوم بعد انقضاء مئة عام على وفـاة باستور ، فان تلامذتـه يواصلون معركته في سبيل التقدم ومن اجل حياة اوفى رفاه .

من اكتشاف لاكتشاف

يبدو ان قـانونين متضـادين يتجـابهان اليوم : قـانون سفك الـدم والموت الـذي (....) يـرغم الشعـوب على ان تظل دائما جاهزة للمضي الى ساحة المعـركة ، وقانون سلام وعمل وخـلاص ، لا يـذهب التفكير فيـه الا الى انقـاذ الانسـان من النوائب التي تحدق به محاصرة اياه ...

ذلك هـو التشخيص الـذي اعـرب باستـور عنـه عـام ١٨٨٨ في الكلمة التـي القاهـا بمناسبـة افتتاح المعهـد الذي يحمل اسمه .

وكـان هـذا الـرجـل الانساني ، في هـاجسـه بتحسين ظروف حياة أمثـاله من البشر ، قد اختار طـريقه في الحياة ، يحفزه في الاتجاه الـذي اختاره أب يعمـل في دباغـة الجلود ، ويمتدح باستور تأثيره عليه بالعبارات التالية : «... النظر الى اعلى ، معرفة ما هو ابعد مدى من المعروف ، البحث دائما عن الارتقاء المتسامي ، ذلك هو ما علمني اياه ... » .

وقد ولـد باستور في قريـة دول في جبال الجورا ، شمال شرق فـرنسا ، عـام١٨٢٢ ، وقضى شبـابه الاول في اربـوا . واتجه ناحية العلـوم نابذا في نفسه ميلا للـرسم . وقد أثارت اهتمامه وفضوله مذكرة وضعهـا احد الفيزيائيين ، فاندفع في دراسة البللورات مكتشفـا ما يميز العالم المعـدني عن العالم العضـوي . وهـو اذ ربط مـا بين علم البلـورات والكيميـاء والعلوم البصرية ، فانه فتح الطـريق امام علم الـ: مستيريو ـ كيميـاء الـذي يعكف على الترتيب ثـلاثي الابعـاد للـذرات والجزيئات .

وانكب بـاستور عنـدئذ على التخمـرات ، وبين ، بفضل آخـر اعمالـه في حينها ، ان كـافـة التخمـرات مردهـا كـائن عضوي محدد ومتناهي الصغـر ، يمكن دراسته اذا تم زرعه في وسط معقم يـلائم الغرض ، واضعـا بـذلك وبكل بساطـة أسس علم الجراثيم ، وقـد بقي مـع ذلك لغـز معلق : من أين تأتي تلك الخمائر ؟ وتم القضـاء بـذلك على النظـريـة التي عمرت قرونا طويلة والتي تقول بالتوالد التلقائي .

غير ان موت ذلك «الوهم» لم يعد على باستور با لمعجبين فقط . فان مقولته عن بذيـرات ، جاهزة على الدوام لان تتطور ، لم تلائم مزاج كثيرين كـذلك . واكتشف العالم في تلك الآونة الحياة غير المعـرضة للهـواء ، وهو اذ تصـدى لخمائر النبيذ الطفيلية ، فانه انجـز ابتكار وسيلة للحفظ عن طريق تسخين الســوائل القابلـة للفســاد (كالعجـة ، واللبن الحليب) ، اي : البستـرة . لولا ان اعمالا اخرى كانت في انتظـاره ، فان مرضا يصيب دود القـز كـان يفتك بتربيـة شرانق الحريـر في عـدة بلدان ، وقـادته الدراسة التي اجـراها الى ايجاد الحل العلمي لمسألـة انتقـال الامـراض ، والتـي تحددت بــ : الـوراثـة ، والعدوى : كل اصابة لها جرثومتها الخاصة اذن .

من البسترة الى التلقيح ضد مرض الكلب

ابتكار جديد : يمكن تفـادي العدوى عن طريق التعقيم ، وهي التقنية الخاصة بحماية العضوية من التلوث الجرثومي ، وبخاصة في غـرف العمليات الجراحية ، الامر الـذي احدث ثـورة في الجراحـة والتوليـد . الحلقـات تترابط وفق تسلسل منطقي كـامل . وانكب بـاستور بضراوة على العمل مكتشفـا على التوالي مجمـوعـة من الـراجبيات (اي البكتيريـات) مثل : الجراثيم العنقوديـة ، والتسلسلية ، والثنـائية الـزوجية ، ثم اكتشف الطـريقـة لتخفيف سميـة البذيـرات ، واخيرا أوجد لقاحات حيوانية مختلفة .

لقد ولد علم المناعة ، وتصدى باستور عندئذ لداء الكلب .

وعام ١٨٨٥ ، قام بتجربـة علاج على غلام صغير منقذا حياتـه ، وتوافـد المرضى من كل انحاء العـالم بحيث ضاقت العيـادة عن ان تتسـع لقـاصـديـه مـن كل صـوب . وصرح بـاستور عـام ١٨٨٦ أمام اكـاديميـة العلوم : «ان الـوقايـة الصحيـة من داء الكلب بـاتت راسية على اسـاس لها ، وقـد توافـر المجال الآن لانشاء مؤسسـة للتلقيح ضد داء الكلب» . وهذا ما حصل .

الا ان المؤسسـة كـانت كـذلك «مـركـز ابحـاث حـول الامراض التـي تنتقل بالعـدوى» ، «ومركـزا تعليميا خـاصا بالامراض المرتبطة بالتجرثم» .

وعام ١٨٨٨ ، تم افتتاح معهد بـاستور في باريس . وقد حرر العـالم باستور بنفسه النظـام الاساسي للمعهد مـركزا اهتمامه على ضمان شروط مادية جيدة للباحثين فيه ، وحرية التفكير والنشـاط لهم ، واطلق اكتتاب عـام بالتبرعـات دوي زوبعة مـن الكرم ، وسرعان مـا انتصبت واجهـة عمارة طراز لـويس الثالث عشر مـؤلفـة من بناءين يـربط بينهما رواق ، حجارتهما من الصوان والقرميد .

وقد اهاج ذلك مشاعر بـاستور فقال : «ما من حجرة الا وهي علامة على تفكير كريم» .

ولم يكن ذلك الا بداية . ففي عام ١٨٩٤ ، وضع ثلاثة باحثين ، منهم اميل رو ، طريقة معالجة مرضى الخناق بالامصال ، وكانت النتيجة الفورية ان اطلقت جريدة الفيغارو نداء جديدا للاكتتاب بالتبرعات ، ترتب عليه شراء خيول منتجة للامصال الترياقية مع بناء اصطبلات لها .

معهد متعدد الفروع العلمية

واقترح احد المحسنين بناء وتخديم مستشفى مكرس لمعالجة الامراض السارية ، ولكن باستور لم ير المستشفى ، فقد توفي عام ١٨٩٥ ، الا انه على أية حال ، مع انشاء اول «معهد باستور» في سايفون عام ١٨٩١ ، يكون شهد كيف ان طرائقه مضت تنتشر في العالم .

ومارس المستشفى الذي دخل الخدمة عام ١٩٠٠ اسلوبا مثل جدة، وهو العزل المطلق للمرضى بأمراض معدية . وجرى بفضل هبات اخرى ضم جناح استشارات طبية للمستشفى ، ثم مخبر اشعة سينية . وهكذا ولد معهد للكيمياء الحيوية ايضا . وتطورت المعرفة العلمية وتم الحصول على نتائج ممتازة في البحوث الاساسية وفي التطبيقات الطبية الحيوية ، المرتبطة وفقا لتعبير باستور ارتباط «الثمرة بالشجرة» . وبفضل ميراث تركة عملاقة ازدهرت اقسام الخدمات والمخابر (علم الجراثيم الزراعية ، علم الامراض النباتية ، الكيمياء العلاجية) . وفي عام ١٩٢١ ، عقب اكتشاف البير كالميت وكامي غيران للقاح ضد السل (BCG) : عطية كالميت وغيران ، ارتفعت مبان جديدة .

في الخمسينات من هذا القرن ، بوشر بتطوير رئيسي هو في اساس : علم الحياة الجزيئي ، ذلك ان دراسة الراجبيات (اي : البكتيريات) ، والحميات الراشحة (اي : الفيروسات) ، جرت الاستفادة منها لتحسين معرفة الانظمة الحية . وعام ١٩٦٦ جرى تعديل النظم الاساسية فأنشئت لجنة علمية ، وتم التمييز ما بين مراكز البحث والتعليم ، ومراكز الانتاج والتجير . ودخلت الدولة طرفا . وتبلغ مساهمتها المالية اليوم ٤١٪ ، والثلث هو واردات عائدات من النشاطات (حصالات مستحقة على الصناعيين الشركاء ، وعقود فردية ، وخدمات ..) ، ويأتي ٢٦٪ من الهبات والتركات التي تمثل رموز المساندة الاجتماعية لمعركة باستور .

وبرزت نشاطات جديدة مرتبطة بانطلاقة علم الحياة الجزيئي (الهندسة الوراثية ، علم الحياة العصبي ، علم الادوية..) وانبثق صرح مبنى جديد . وبعد عشر سنوات من ذلك جاء دور علم المناعة : اذ ان فريق عمل البروفيسور مونتانييه كان الاول والسبّاق في اكتشاف الحمة (الفيروس) المسؤولة عن مرض نقص المناعة : (السيدا) .. ثم اقام المعهد مبنى ، مادا كالاخطبوط ذراعا جديدة ، مخصصا لتطوير البحوث المعنية باستخدام التكنولوجيا الخاصة بعلم الحياة ، ومبنى آخر في عام ١٩٩٠ تدرس فيه : السيدا ، والحميات الراجعة ، وامراض انحلال الجهاز العصبي .

ان معهد باستور هو ايضا اليوم عدد من مراكز التعاليم ، والمعلومات العلمية ، وعلم الحياة الطبابي ، والتلقيح ونقل الدم . وهو يضم متحفين .. ولا ننسى شبكته الدولية المؤلفة من ٢٦ معهدا . ولكن المعهد هو ايضا البشر العاملون فيه : ٢٦٠٠ شخص ، ١١٠٠ منهم علماء في وحداته المئة ومختبرات أقسام البحوث العشرة التي فيه . وهو اخيرا ثمانية حائزين على جائزة نوبل ، كل جائزة منها كافأت شخصا ، ووفقا لعبارة جوفينال العزيزة على باستور «كرس حياته لما هو حقيقي» .

«عن طريق المثابرة الدؤوبة في البحث ينتهي المرء الى ان يكتسب ما ادعوه عن طيب خاطر : غريزة الحقيقة».

«باستور»

الاكتشافات الكبرى

١٨٨٥ : تحقيق اللقاح ضد داء الكلب .

١٨٩٤ : ولادة علم المعالجة بالأمصال الترياقية ـ تحديد هوية عصية الطاعون .

١٩٠٤ : محاولات في المعالجة الكيميائية المضادة لسريان العدوى .

١٩٢١ : انجاز لقاح (CEG : عطية كالميت وغيران ضد السل ، والترياقات المضادة للسموم .

١٩٢٧ : لقاح ضد الحمى الصفراء في معهد باستور في داكار .

١٩٣٦ : اكتشاف فعل السولفاميد (مركب الازوت والكبريت) ، المضاد لنقل العدوى .

١٩٥٥ : لقاح ضد البوليوميليت ..

١٩٨٣ : اكتشاف الحمة «1VIH» ، فيروس نقص المناعة البشرية (عامل السيدا) .

١٩٨٦ : اكتشاف الـ «2VIH» .

١٩٨٨ : لقاح مضاد لالتهاب الكبد الانثاني ب ، عن طريق الهندسة الوراثية .

***



قراءة في عينة من بحوث المنتدى الأدبي

علي بن محسن آل حفيظ *

وصل عدد هذه البحوث إلى «تسعة وعشرين» بحثا تمتد فترات كتابتها من ١٩٨٦ الى ١٩٩٤. وهي متفاوتة الحجم حيث يزيد بعضها على مئة صفحة. وبعضها لا يتعدى بضع ورقات.

وهذه البحوث أيضا مختلفة النهج والمجال. فبعضها توخى النهج الكتابي المعتاد أي المقبول (من حيث : أسلوب الكتابة، وتنظيم الأطر وتسلسلها، وترتيب الفقرات، وسلامة التوثيق). وبعضها الآخر شابه شيء من القصور، في هذه الجوانب. وبعضها وفق في جانب، وتعثر في جانب آخر. وهذه طبيعة الصناعة الكتابية لدى الناس. فهي لا تأتي على وتيرة واحدة.

أما مجالات هذه البحوث فمختلفة. ومن الطبيعي أن تختلف؛ لأنها كتبت لمناسبات مختلفة. وكانت نابعة من اهتمامات وتخصصات مختلفة. ففي هذه البحوث تجد أجواء أعوام الصناعة والزراعة والتراث، كما تجد عبق الأجواء الأكاديمية . ويكاد يتراءى للمرء — من خلال بعضها ـ حركة الطلاب في أروقة الجامعة مع أساتذتهم.

وفي بعضها الآخر، يجد المرء الأسلوب التقريري الرسمي لنشاط مؤسسة معينة ـ الأمر الذي يجعلك تذهب الى أن ما تقرأه ليس إلا تقريرا رسميا.

وبعض هذه البحوث أقرب الى المقالة الصحفية منه الى تركيب البحث أو منهجه.

وعلى أي حال، فقد وزعت هذه البحوث — بعدالنظر الدقيق فيها ـ الى المجالات التالية:

- بحوث تتصل بالجانب التاريخي (وأغلبها في تاريخ عُمان).
- بحوث تتصل بالجانب الاقتصادي (لأنها تتحدث عن مجالات الزراعة وصيد الأسماك والنفط والصناعة).
- بحوث أخرى على صلة بحديث الأدب واللغة.

وهناك بحث يدور حول العمارة الإسلامية القديمة في إحدى البلدات العمانية. وبحث آخر يتصل بأحكام الفقه الإسلامي، إضافة الى بحثين في تراجم الاعلام. وثلاثة بحوث أخرى ذات صلة بالتربية ومحو الأمية، وبحث يتحدث عن التراث وبحث يدور في حديثه عن كتاب.

وكما أسلفت القول، فقد طلب إليّ التحدث عن هذه الأعمال البحثية من منطلق صلتها بالتراث واستنادها عليه. وقد وجدت هذا الطريق قصيرا، وآثرت أن أتعامل مع هذه البحوث من منطلق تسليط الضوء عليها كلها؛ لعلي ألتمس أي تجديد فيها، وأشير إليه ـ من وجهة نظري المتواضعة ـ وذلك خدمة لصناعة البحث عامة.

وأستعرض أمامكم الآن ملامح موجزة لكل بحث مكتفيا بذكر العنوان فقط دون ذكر اسم الباحث تجنبا للإطالة. وأبدأ ببحوث التاريخ وفي مقدمتها البحث الأول بعنوان« الجلندي بن مسعود» وهو بحث قصير مطبوع وعديم الترقيم كتب عام ١٩٩٠. ومعلومات هذا البحث لا جديد فيها. وأسلوب الكاتب متداخل ويتطلب الترتيب فهو لم يتحدث عن الجلندى إلا في الفصل الثالث. بينما تحدث في الفصلين الأول والثاني عن موضوعات قائمة بذاتها مثل حروب الجمل وصفين والنهروان.

أما البحث الثاني فعنوانه : «إمامة الوارث بن كعب الخروصي»، وهذا البحث لا يتعدى حجمه «عشر» ورقات. وهو أيضا لا جديد فيه. فمعلوماته موجودة في المظان الأصلية وميسرة. وهذا البحن كتب ١٩٩١. وأما الكتابة فمرتبة. والنقل عن المصادر والمراجع منظم وسليم. فهو يستخدم ترتيب الترقيم المتصاعد في التوثيق ليخلص في نهاية المطاف الى ذكر مصادر توثيق المعلومات في الصفحة الأخيرة.

والبحث الثالث عنوانه: «من عمان الى زنجبار عبر السواحل والبحار»، وهو مكون من بضع ورقات خالية من التوثيق. والجهد الكتابي متواضع،ومعلوماته لا جديد فيها — من وجهة نظري. ومنهج الكتابة لا جديد فيه. فهو الى المقالة الصحفية أقرب منه الى البحث التاريخي.

والبحث الرابع عنوانه: «عمان الماضي والمستقبل» (كتب عام ١٩٩٢) وهو بحث تربو صفحاته على «سبعين» صفحة بخط اليد.

★ كاتب عماني.

منسق وواضح بصورة جيدة. ولكنه يسرد المعلومات بطريقة القدماء (بمعنى أن لمحات التجديد في المعلومات أو أسلوب الطرح غير متوافرة). ومع هذا فالبحث يمثل جهدا واضحا ولدى الكاتب استعداد ليصبح فاعلا في البحث التاريخي وذلك ملموس من حجم العمل وصبر الباحث.

والبحث الخامس عنوانه : «علاقة عمان بشرق أفريقيا من القرن الأول الهجري حتى القرن الخامس الهجري» وهو من أبحاث ١٩٩٤. مطبوع ومرتب ويستخدم التوثيق المباشر في ثناياه. وينفرد هذا البحث بمعلومات جديدة مهمة تمثل لمحات مضيئة ولكنه وقع في محظور يقع فيه - أحيانا - من يتصدى لبحث التاريخ بنيات حسنة.

فالبحث - من جانب - ذكر معلومات مهمة تتعلق بعلاقات عُمان بشرق افريقيا قبل الإسلام وبعده. فقد ذكر الهجرة الى افريقيا وأسماء بعض المهاجرين الأوائل والمؤثرات الحضارية من الهجرات العمانية الى شرق افريقيا ودور الدعاة العمانيين لنشر الإسلام في شرق افريقيا والمشكلات التي واجهت انتشار اللغة العربية بين الأفارقة الذين اعتنقوا الإسلام، وغير ذلك من هذه المعلومات التاريخية.

أما المحظور الذي وقع فيه كاتب البحث فهو ذكره بعض المعلومات التي ربما تكون مدسوسة على بعض شخصيات المهاجرين العمانيين من قبل أقلام أجنبية بهدف الإساءة الى التاريخ العربي الإسلامي في افريقيا. ومن ذلك ما ذكره حول:

«استجلاب الجميلات من النساء من خارج افريقيا للزواج حفاظا على نقاوة العرق العربي مقابل مهر من الرقيق الأسود من السكان المحليين.» فقد قال الباحث بأن: ابن سليمان ابن عباد قد دفع مئة من ذكور الرقيق الأقوياء ثمنا لزوجته القوقازية».

إن مثل هذه المعلومات لا تؤخذ إجمالا على هذا النحو؛ لأنها سموم مدسوسة لتشويه دور الحضارة العربية الإسلامية بل وإنسانية الإسلام وأهله، وربما أخذ الكاتب هذه المعلومات من مصادر غير موثوقة.

وفي رأينا أن التصدي لكتابة التاريخ يتطلب وعيا وإدراكا غير عاديين من الكاتب، حتى يميز ما يعرض له من معلومات.

أما البحث السادس : «عمان في عهد الدولة اليعربية» (كتب عام ١٩٩٢). فيتكون من «ست وعشرين» ورقة. وهو بحث مطبوع ومرتب يتحدث عن الأئمة اليعاربة الخمسة بشكل متسلسل بأسلوب جيد موثوق. ولكن لا جديد فيه.

ثم يأتي البحث السابع : «لمحات من تاريخ عمان حتى طرد البرتغاليين». وهذا البحث من أعمال ١٩٨٩. وهو مطول إذ يصل عدد صفحاته الى «ثلاث وستين» ورقة مع صفحات المراجع. ومعلوماته جيدة التوثيق. فمن حيث الفكرة العامة يتوافق هذا البحث مع غيره من البحوث التي تتحدث عن دور اليعاربة. ولكنه ينفرد في نظري بمناح بحثية مهمة في الأسلوب وفي المعلومات. فهو من ناحية يذكر الأسباب التي ساعدت العمانيين للقيام بحرب جهادية لطرد البرتغاليين من عمان والخليج العربي. ويورد معلومات جديدة في السياق جديرة بالاعتبار حول الأسباب التي ذكرها تحت عنوان الأساطيل الإسلامية تساند أهل عمان. يقول: «استطاعت الحملات الإسلامية بقيادة العثمانيين إثارة البلبلة في صفوف البرتغاليين وإثارة الروح الجهادية في صفوف العمانيين ضد الاحتلال الصليبي البرتغالي».

وهذا في نظري طرح جديد واتجاه سليم لمعالجة حوادث التاريخ. إذ أن حوادث التاريخ لها ما قبلها وما بعدها. فربط الموقف بموضوعية يمثل مصداقية للقصة التاريخية التي تسرد.

إن هذا البحث يربط الحوادث ببعضها (من الخليج الى عمان ثم اليمن وشرق افريقيا) وعندي أن معده يتمتع بحس ووعي كاملين لمفهوم التاريخ.

أما البحث الثامن : «الوجود العماني في شرق افريقيا وأثره في نشر الإسلام» (كتب عام١٩٩٢)، فيتكون من «ست وثلاثين» ورقة بخط اليد. وهو أيضا من البحوث المشرقة في هذه المجموعة. جيد الاسلوب ومرتب التوثيق. وقد أبرز الهجرات العمانية الأولى المؤثرة بصورة موضوعية (كهجرة آل الجلندى وإمارتهم في لامو، وهجرة الحرث وسلطنتهم في مقديشو، وهجرة النباهنة وسلطنتهم في بات).

إن هذا البحث يسلط الضوء على العديد من النقاط المهمة التي تتعلق بهجرة أهل عمان وصلاتهم بافريقيا في عصور مبكرة (قبل الاسلام وبعده). فهو بحث مرتب وحسن التوثيق وجيد اللغة. سليم المنطق والموضوعية في آرائه المختلفة.

أما البحث التاسع : الفترة الزمنية (١٦٢٤م - ١٧١١م) من تاريخ دولة اليعاربة» (كتب عام ١٩٩٢)، فهو بحث متوسط الحجم (في حدود «ثلاثين » صفحة) وفكرته تقوم على الحديث عن اليعاربة كدولة. وقد أكد أن السمة الإيجابية الأولى لهذه الدولة هي توحيد عمان بعد تفكك، وعقد مقارنة حية في هذا تتمثل بتوحيد عمان على يد اليعاربة وتوحيدها ثانية - من وجهة نظره - في عصرنا على يد جلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم حيث يقول: «وحد اليعاربة عمان وحرروها من التدخل الأجنبي كذلك حرر السلطان قابوس عمان ووحدها وبنى دولة عصرية حديثة » وقد اتبع الباحث أسلوبا جديدا في عملية التوثيق حيث حصر مراجع كل فصل في نهايته.

والبحث العاشر : «النازحون من اليمن الى عين سعنة» ، واليمن هنا قرية في إزكي. وهذا البحث كتب عام ١٩٩٠. وهو يتحدث عن التاريخ الفني للعمارة العمانية، ولا يزيد على «عشرين» ورقة. ومادة الكتابة فيه على شكل أعمدة طولية كنظام الكتابة في الجرائد.

ويقوم الباحث بعقد مقارنة في حديثه بين قرية اليمن وقرية نزار

(وأظنهـا أيضـا في إزكي) ليعطي وصفـا جميلا ومـؤثـرا للعمارة الإسلاميـة في عمان من مواقع القـريتين. وربما يهدف الكاتب الى لفت الانتباه للاهتمام بعمران هاتين القريتين والحفاظ على جمال عمرانهما.

ومثل هذا البحث جدير بالتطوير ليصبح وثيقة تاريخية لهاتين القريتين ويمكن لـه أن يحتذى فيكـون مثالا لأبحاث أخـرى على نمطه (وتوجد تفاصيل أخرى مهمة في هذا البحث لا يسمح المقام لإيرادها).

ومثل هذا البحث جدير بالتطوير ليصبح وثيقة تاريخية لهاتين القريتين ويمكن لـه أن يحتذى فيكـون مثالا لأبحاث أخـرى على نمطه (وتوجد تفاصيل أخرى مهمة في هذا البحث لا يسمح المقام لإيرادها).

أمـا البحث الحادي عشر: «اهتمام العمانيين بـالخط العـربي» فيمكن إدراجه تحت مفهوم «تـاريخ الخط العربي في عمان» وهو بحث مطول يزيد على الخمسين صفحة، مطبوع ومرتب، وقد مهد الباحث له بخلفية تـاريخية جيدة عن صناعـة الخط العربي وفكرة الكتابـة لدى العرب وانتقـالها من طور الى آخر من الجاهليـة الى الاسلام، وذلك من خلال استناده على دراسات يعتـد بها في هذا المجال. ثم أورد الكثير من المعلـومـات القيمـــة عن فن صنـاعـة الخط في بعـض منـاطق عمان، واستشهد بأسماء العديـد من أصحاب الخطوط الجميلة. وعمـوما فان البحث مـوفق في مجالـه، لأنـه ركـز كثيرا على الخط العـربي في بعض مناطق عمان.

أمـــا البحث الثـــاني عشر: «المظهـر التربـوي في الحضـــارة الاسلامية» فهو بحث متـواضـع الحجم لا يزيد على «أربع عشرة» ورقة بخط اليد. فكرتـه الأساسية هي: أن التعليم في الإسلام قـد تمثلت فيه معظم الأفكـــار والنظم الحديثـــة في التعليـم الحديث، وأن الكثير من المفاهيم الموجودة حاليا في التعليم الحديث والمعاصر، هي امتداد لما كان في مؤسســات التعليم في الحضارة الإسـلامية. من ذلك مثـلا: مجانية التعليم، وشروط من يمتهن التعليم، ودور مصادر المعلومات. ثم يذكر عـددا من المؤسسات الفـاعلة والمتـدرجـة لموضع التعليم (كالكتـاتيب وقصور المقتـدرين، وصولا الى فكـرة إنشاء المدارس المستقلة على يد الـوزير السلجـوقي نظـام الملك في بغداد وسـوريـا ومصر). وقد أكـد الكـاتب في النهـايـة أن الحضارة الاسلا ميـة هي حضـارة علم وأدب وثقافة.

ورغم أهمية هذه المعلومات إلا أنها ليسـت جديدة. فهي متوافرة في المصـادر والمراجع. وكان بإمكـان الكـاتب أن يأتي بالجديـد وذلك بالكتابة عن التعليم الاسـلامي في عمان (لو حتى اكتفى بمنطقة واحدة كمثـال ونموذج ان لم يستطع الحديث عن كل المنـاطق) وقد يعتمـد في هذه الـدراسة الميدانيـة. ومع هذا فـالبحث قيم في مساره ولا تقلل من قيمته هذه الملحوظات الطفيفة.

أمـا البحث الثـالث عشر فعنـوانـه غير واضح (أو أن صفحـة العنوان غير مـوجودة) وهو عن الغـزالي. وهذا واضـح من موضـوعات البحث، فهي بعد المقدمة، التعريف بالغزالي ومؤلفاته والبيئة والظروف التي عاشها وآراؤه في مختلف أمور الحياة.. ألخ. والبحث صغير مقارنة بالموضـوع الذي يتحدث فيه. وهـو بخط اليد ولا أجد جديـدا فيه. ولم يورد البـاحث أي مقارنة بين بعـض آراء الغزالي التربويـة أو الفلسفية وغيره من رجالات عصره (أي الذين وافقوه في الرأي أو خالفوه).

أما البحث الـرابع عشر: «من أعلام صحار» فيتكـون من «مئة» صفحة بخط اليـد. وهو منفرد مـن وجهة نظري إذ أبـرز دور صحار الثقافي والعلمي، وقـدم لنا العديـد من شخصيات هذه المدينـة العمانية ذات المكانة التاريخية. فهو يتحدث عن «ثماني وعشرين شخصية» من شخصيـات الإعلام. كل لـه فنه ومجالـه وليسوا من مـدرسة واحـدة. وهناك شخصيات يـزيد عددها على عشرين شخصيـة من الذين ولدوا في صحـار. وهناك خمس شخصيـات أخـرى من خارج المدينـة بل إن بعضـهم ليسـوا من عمُان أصلا ولكنهم رحلـوا من بلدانهم الى صحـار وطارت شهرتهم العلمية والثقافية منها الى آفاق بعيدة.

وهناك نقطـة أخرى مهمـة أبرزهـا هذا البحث: هي العـلاقة بين مـدينة صحـار وجـزيرة قشم الفـارسيـة، ودور الأخيرة من الناحيـة العلمية والثقـافية حيث تواصل العلماء منهـا ومن صحار بل وهـاجر الكثيرون من قشم الى صحـار ولعبوا دورا علميـا وثقافيا مهماً. ولا شك أن الحديث عن الصلات العلميـة والثقافيـة بين مدينة صحـار وغيرها يعتبر من الملامح الإيجابية في هذا البحث.

ويظهر كـذلك من ثنايا هـذا البحث أن الكاتب يتمتع بأفق واسع وفكـر عميق فقد استـوعب الحديث عن أعلام من عـدة مذاهب فقهيـة وبمستوى واحد من الموضوعية والاعتبـار. وهذا نفَس نحتاج إليه من أبنائنـا الدارسين الـذين يتصدون لمسؤوليـة الكتابـة حتى نحافظ على وشائجنا الوطنية والثقافية والاجتماعية.

أمـا البحث الخامس عشر: «القرائن وأثـرها في إثبـات موجبـات الحدود»، فهو مـن الأبحاث المطـولة. يقارب الـ «مئة» صفحـة وبخط اليد. ويـدور موضوعه حـول حد السرقة في الفقه الاسـلامي وأسلوب البحث يقوم على المقارنـة في قضية إثبات الدعـوة والاختلاف أو الاتفاق بين الفقهـاء (في هـذا الموضـوع). والبحث مـرتب ومنظم من الأبحـاث المتفردة في موضوعه ويمثل نموذجا جيدا للدراسة المقارنة.

أما البحث الســادس عشر: «عين الأخبـار»، فهو دراســة لكتاب «عيـون الأخبار لابن قتيبـة»: مـوضوعـه، ومنهجـه، وقيمته الأدبيـة. والبحث لطـالب جـامعي وبـإشراف أستـاذ جـامعي. وكما اتضح من الموضوعات المدونة على صفحة الغلاف فيمكن القول: ان هدف الباحث هو التعريـف بمحتوى هذا الكتاب ووضعه في ميـزان القياس مع غيره من أمهات الكتب التي عـاصرته ككتب الجاحظ وابن عبـد ربه وغيرهما. وقـد أشـار الكـاتب الى هـذا. والبحث مكتـوب بمنهج أكـاديمي سليم.

وقيمته بالنسبة للقاريء تقديم ما يتطلبه من معلومات حول هذا الكتاب بيسر وسهولة.

أما البحث السابع عشر : «حتى لا تنام اللغة في أحضان المعاجم»، فلا يزيد على عدد من الورقات دون ترقيم، وهي مكتوبة بخط اليد، وفكرته تدور حول ضرورة تسهيل استخدام معاجم اللغة العربية، حيث استعرض في هذه الورقات عددا من المعاجم وأساليبها (من ضمنها معجم العين للخليل). فالفكرة لديه تتمثل بالمطالبة بتطوير منهج المعاجم اللغوية بخلاف ما وضعه القدماء. إذ الصعوبة في معاجم القدماء من وجهة نظر الباحث تكمن في «طريقة ترتيب الأصول الاشتقاقية ضمن إطار المعجم وهذا يؤدي الى عدم الحصول على المعنى المراد للكلمة تحت جذورها إلا بعد عناء» والبحث يتطلب جهدا أكبر وتفصيلا في موضوعه وتنظيما أفضل.

أما البحث الثامن عشر: «الصورة الفنية في مقامات بديع الزمان الهمذاني» فيقع في «عشرين» ورقة تقريبا وبخط متوسط العناية والترتيب. وكما هو معلوم فإن الدراسات عن مقامات الهمذاني كثيرة لكون المقامات أدبا سياسيا ظهر في فترة ركود وضنك اجتماعي وضيق سياسي في إحدى فترات العصر العباسي. وكان لدى الباحث فرصة طيبة لدراسة تأثير هذه المقامات على بعض أدباء عُمان في العصر الحديث، حتى يأتي بالجديد فنحن نعلم بأن هناك من سار في هذا الاتجاه من الأدباء العمانيين (أي صناعة المقامات).

أما البحث التاسع عشر : «خاطرالليل»، فأول ما يتبادر الى ذهن القاريء بأنه يقوم على الابداع الذاتي. ولكن البحث يدور حول فكرة الليل وأشياء أخرى لدى أمريء القيس والنابغة الذبياني. قدم له الكاتب بمقطوعات نثرية أقرب الى الشعر (عن هموم الليل وأحزانه) لدى بعض الشعراء ثم تحدث عن امريء القيس والنابغة. وقد استند في حديثه على نقول مطولة نسبيا من ابن سلام والدكتور شوقي ضيف. والبحث مطبوع ومرتب وحسن التوثيق إلا أن موضوعه لا جديد فيه. فالليل موجود عند جميع شعوب الأرض. وكل يخاطبه وفقا لما يشعر به نحوه. فهناك من يضيق بالليل ويتضجر منه كقول القائل:

الليل إلا حيث كنت طويل والصبر إلا منذ بنت جميل

وهناك من يتحسر على ذهاب ليالي الأنس فيقول:

ذكرت ولست في الذكرى بناسي ليالي بتهن مبيت حاسي

وعموماً، فإن البحث ذو طبيعة أدبية إن كانت الفكرة معادة ومكررة.

والبحث العشرون «حرف الأجداد ودور الأحفاد» (كتب عام ١٩٩٢). وهو بحث مطبوع ويقوم على فكرة الاستبانة في موضوعه ومكثف ومكتوب بأسلوب جيد.

ولعل ما يلفت نظر القاريء فيه بعض أحكامه كقوله: «إن العرب قبل الإسلام يحترمون الرعي والتجارة وبعضهم يحتقر الزراعة» ولا ندري كيف توصل الباحث الى هذه القناعة حول احتقار العرب للزراعة، وهم الذين شيدوا السدود وفجروا الأفلاج وأقاموا الحواضر على ضفاف الأنهار!!

وربما كانت مشكلة هذا الكاتب أنه عكس حديثه على مجتمع الصحراء أو البادية وكأنما هؤلاء هم العرب فقط. ولم يتذكر عرب التمدن والتحضر والاستقرار في كل من اليمن وبلاد ما بين النهرين والشام ووادي النيل.

وهذا الرأي غالباً ما يشاع في دراسات بعض الأجانب، لهدف من الأهداف. ويبدو أن الكاتب لم يتذكر زراعة اليمن القديم وواحات الحجاز ووديان عُمان التي فجر فيها سكانها العرب الأفلاج ومنطقة البحرين القديمة (بما فيها منطقة هجر وما حولها).

أما البحث الواحد والعشرون: «تطور القطاع الزراعي في سلطنة عُمان»، (كتب عام ١٩٩١) فهو بحث صغير نسبياً قياساً الى موضوعه. ولكنه جيد في منحاه. مرتب ومنسق. وقد ركز على علاقة المواطن العماني بالزراعة منذ القدم، ثم تحدث عن دور الموقع والمساحة والتقسيم الجغرافي لعُمان، وتقلب المناخ والأمطار، والأنماط الزراعية المترتبة على هذا كله.

كما قسم هذا البحث السلطنة الى خمسة أقاليم زراعية. وتحدث عن السياسة الزراعية الحالية والإجراءات المتبعة في هذا المجال. وهو موفق في موضوعه ويمكن تطويره بالتوسع والتعمق مستقبلاً.

أما البحث الثاني والعشرون : «زراعتنا في طريق النماء»، فتحدث صاحبه في الموضوعات التالية: الأمن الغذائي والاكتفاء الذاتي، والعمل والانتاج، وجهود الدولة لتطوير الزراعة ووسائل النهوض بها.

وربما كانت أمام كاتب هذا البحث فرصة طيبة للتحدث عن خلفية التاريخ الزراعي في عُمان، بصورة أعمق؛ لأنه تحدث عن أهمية الماء في القرآن الكريم، ولكنه غلّب حديثه على الأوضاع الراهنة للزراعة، وعموماً فإن البحث جيد لولا اعتماده على مصادر محدودة للمعلومات.

أما البحث الثالث والعشرون: «تطور ونماء حرفة صيد الأسماك»، فقد أعد عام ١٩٨٩ وهو مطبوع وموثق. وقد تحدث صاحبه فيه عن مهنة الصيد قديما وامتدادها وتطويرها وأهميتها في العصر الحديث وارتباط هذه المهنة بالمواطن العماني، ودور الدولة في دعم الصياد وتشجيعه.

أما البحث الرابع والعشرون : «ضرورة قيام صناعة سمكية في سلطنة عُمان»، فهو ينتمي الى عام ١٩٩١. وهو يدعو لقيام صناعة سمكية ويسرد مبرراتها بصورة منطقية مقبولة. وهو يبدأ بذكر المتطلبات الضرورية من المواد الخام، ونوعها وجودتها وإيجاد رأس

المال واليد العاملة ثم كيفية التسويق .. الخ.

ثم يعدد أنواع الصناعات السمكية لتأكيد إمكانية التصنيع وينتهي بمجموعة من المقترحات المفيدة. وهذا البحث أيضا جيد وموفق كسابقة حول الموضوع ذاته.

أما البحث الخامس والعشرون: «الصناعات والحرف العمانية القديمة» (كتب عام ١٩٩١) ، فهو يبدأ بالصناعات الخشبية (بما فيها صناعة المراكب، الصناديق الخشبية، أو ما يعرف محلياً بالمندوس، ثم حرفة التجارة، وينتقل الى صناعة الفخار والتي يقول عنها «بأنها من الحرف التقليدية التي اهتم بها العمانيون منذ القدم» ثم الصناعات المعدنية والفضيات. وغيرها. وصناعة الأسلحة القديمة ثم الملابس، وصولا الى بعض الصناعات الحديثة وقيام صناعة موجهة وموسعة.

والخلاصة أن هذا البحث قد وفق في الحديث عن الفنون الصناعية بصورة متدرجة وكان منطقيا منهجيا في عرضه للمادة.

أما البحث السادس والعشرون : «تطور قطاعي البترول والغاز الطبيعي»، فقد أعد عام ١٩٩١. وهو مطبوع ومرتب ومنسق بصورة حسنة. وقد أورد معلومات مفيدة عن الموضوعات التالية: بداية التنقيب عن البترول في السلطنة، والشركات الداخلة في هذا المضمار، وعزز هذا بجدول عن تطور الإنتاج بالسنوات من عام ٧٥ الى ١٩٨٥ مبيناً كمية احتياط البترول. وهكذا يسير البحث بصورة علمية رقمية الى الخاتمة. ومع أن هذا البحث قليل في عدد أوراقه الا أنه تقرير مهم في معلوماته.

أما البحث السابع والعشرون: «خيار التصنيع ودور شركات التصنيع الوطنية في تحقيقه» فقد كتب عام ١٩٩٢، وهو يمثل جهدا طيبا فقد تحدث صاحبه في القسم الأول عن الانطلاق الصناعي - حسب تعبيره — وفي الثاني عن أهداف خيار التصنيع. وفي القسم الثالث: عن التصنيع ذاته باعتباره منطلقا وطنياً.

ثم أورد مجموعة من المقترحات أتبعها بعدد من جداول المعلومات. وهو من الناحية الفنية لا غبار عليه.

والبحث الثامن والعشرون : «محو الأمية حضارة وتقدم»، يتحدث عن أهداف محو الأمية في السلطنة واستراتيجيات العمل في الأمية، ثم العلاقة بين محو الأمية والتنمية بصورة عامة. والبحث بخط اليد وفيه جهد ومعاناة كتابية ومجموعة من المقترحات والتوجيهات. والذي لفت نظري فيه هو: نقده للمعلم العماني لعزوفه عن المشاركة في نشاط محو الأمية ودور الجمعيات النسائية في حركة محو الأمية.

وهذا البحث اجمالا مهم في موضوعه ونرجو أن يتوسع صاحبه فيه مستفيدا من الدراسات العربية الغزيرة في مجال محو الأمية.

والبحث التاسع والعشرون :«تربية النشء أمانة ومسؤولية»: (من عام ١٩٩٢) مجاله علم نفس الطفولة. وهو مطبوع ومرتب ترتيباً حسناً، ولغته سلسة وأسلوب التوثيق فيه سليم. وقد اعتمد مجموعة من دراسات ومراجع علم النفس وعلم نفس الطفولة.

وصاحبه يتحدث فيه عن أهمية مرحلة الطفولة والجو الاجتماعي للطفل ودور هذا الجو في نمو شخصية الطفل — وأساليب التنشئة الأسرية وأثرها على الطفل. ويخلص الباحث بعد ذلك الى حقوق الطفل في الاسلام ورعايته. ويتبع ذلك بآراء ومقترحات وحلول.

ولعل هذا البحث من أهم الأبحاث المعروضة نظرا لخطورة موضوعه ولاتصاله بفترة هامة من فترات حياة الإنسان.

وختاما فإنني أرغب في الإشارة الى أربع نقاط تتصل بهذه البحوث جميعها:

وأولها : وجود اتجاه طيب عند الشباب العماني نحو البحث العلمي. وهو اتجاه إيجابي يسير في الطريق السليم. ولعل وجود الدولة العصرية، وما تحفل به من مؤسسات علمية متعددة - يكون من العوامل التي تدعم مثل هذا الاتجاه عند الشاب.

وثانيها : دوران جزء لا بأس به من هذه البحوث حول عُمان ماضيا وحاضراً، وهذا اتجاه محمود نشجع عليه. وهو يدل على تعلق الشباب العُماني بوطنه الفتي الذي أرساه وبنى قواعده مولانا جلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم حفظه الله.

وثالثها : اتجاه الأخوة الباحثين - عموما - الى توثيق المعلومات وذكر المصادر التي استقوا منها مادتهم . وهو اتجاه ايجابي أيضا في هذه البحوث، اتجاه يدل على الأمانة العلمية والموضوعية والبعد عن الهوى والتحيز.

وأطالب الباحثين - وخاصة من اتجه الى التاريخ منهم - (في هذا السياق نفسه): بضرورة عدم التسليم ببعض الروايات التاريخية الضعيفة ، وضرورة إعمال العقل فيها، مع اتباع المنهج النقدي التحليلي، وذلك خوفا من اللغط الذي يمكن أن يتردد هنا وهناك عند نفر يترصد بنا وبتراثنا وتاريخنا.

ورابعها : ضرورة المضي في دعم الصلة بين الشباب العُماني وبين البحث العلمي جملة وتفصيلاً.

وختاماً فإنني أشكر لكم أنكم حضرتم وأنكم استمعتم. والشكر موصول للمنتدى الأدبي لأنه دعاني للنظر في هذه البحوث. والشكر كذلك موصول لجملة الباحثين العمانيين الذين هيأوا لنا جميعاً فرصة اللقاء والحوار والمشاركة.

* * *

في الحاجة الى طه حسين

صدوق نور الدين ★

تمهيد :

أود الاشارة في البداية الى أن موضوعا من هذا المستوى ليس سهلا من حيث تناوله، وذلك يعود الى نقطتين أساسيتين:

١ – باعث التداخل فيما بين الثقافة والمجتمع المدني.

٢ – عمومية العنوان، والتي تقصي الوضع المرغوب في التطبيق عليه:

أهو العربي ؟ أم الغربي؟ ولئن كانت المرجعية الغربية تظل حاضرة عندما يتعلق الأمر بالحديث عن المجتمع المدني..

من جانب آخر، فإن مثل هذه المواضيع، اعتاد الخوض فيها المفكرون والساسة، وقلما باشرها الأدباء، ولكن، وانطلاقا من كون المتحدث إليكم تشغله بعض الاهتمامات الأدبية، فإنني سأكون مخلصا للأدب ما أمكن.. ولذلك سأدعوكم في البداية الى لحظة شعر.

طه حسين: أو في الحاجة إلى طه حسين:

كتب شاعران عربيان في موضوع واحد. فأما الأول فعراقي وهو «محمد مهدي الجواهري» وأما الثاني فالسوري «نزار قباني» وأما الموضوع فـ «مادة» طه حسين. ألقى الجواهري قصيدة في طه حسين بسوريا عام ١٩٤٤ ضمن مهرجان الاحتفاء بـ «المعري» والذي ترأسه عميد الأدب العربي: طه حسين. وأما نزار، فألقى قصيدته بمصر، تحت عنوان «حوار ثوري مع طه حسين».

يقول «الجواهري»:

«أحييك طه لا أطيل بك السجعا
كفى السجع فخرا محض اسمك إذ تدعى
شكرناك إنا في ضيافة نابغ
نمتع منه العين والقلب والسمعا
وكنا على آثارك الغر قبلها
ضيوفا فما أبقيت في كرم وسعا
نهضت بنا جيلا وأبقيت بعدنا
لأبنائنا ما يحمدون به المسعى»

ويقول «نزار»:

«إرم نظارتيك.. ما أنت أعمى
إنما نحن جوقة العميان»
«وعد إلينا فإن ما يكتب اليوم
صغير الرؤى ..صغير المعاني»

ما كان لي أن أسوق الشهادتين،لولا القيمة المتميزة التي حظي/ ويحظى بها الشاعران .. من جانب ثان، فإن الشهادتين تتعلقان بعلم عربي أسس سؤال النهضة في مرحلة جد مبكرة، وهي بالطبع المرحلة التي لن يصلها العرب مستقبلا على الاطلاق. لقد انبنى سؤال النهضة على التسلح المعرفي، وهو تسلح زاوج فيه العميد بين إدراك التراث الفكري العربي، والثقافة الغربية، مثل هذا الإدراك دفع به الى استقصاء السبل التي من شأنها رسم خطوات التقدم العربي، وأهم هذه: التربية والتعليم.. لذلك جاء كتاب: «مستقبل الثقافة في مصر» (١٩٣٨) ليحفر هذا التأسيس، تأسيس مجتمع عربي متنور وعقلاني.. وإذا كان الأمر يتعلق بمصر، فإن امتداداته طالت لتشمل العالم العربي، دون أن يغيب عن بالنا التالي، وهو ما أورده «جابر عصفور» في كتابه الفذ: «هوامش على دفتر التنوير»:

١ – بمصر وبالضبط بالاسكندرية صدرت أول جريدة: ١٨٠٠.

٢ – بمصر، كانت أول مجموعة لدراسة الفنون العسكرية: ١٨١٣.

٣ – إنشاء جريدة الوقائع المصرية : ١٨٢٣.

٤ – أول مدرسة لتعليم البنات : ١٨٧٢.

في هذا الأفق،نجد بأن ما استهدفه العميد: إصلاح المجتمع. وذلك بالانبناء على مرتكز التربية والتعليم، بحثا عن رسم صورة وافية للثقافة ولإنشاء مجتمع حديث عقلاني متنور.. على أن الخلفية المنطلق منها:

١ – شيوع الأمية.

٢ – تضارب مناهج التعليم.

٣ – الموقف من التراث.

★ كاتب من المغرب.

لقد حاور العميد هذه النقاط بما عرف فيه من شجاعة، وجرأة في إبداء الرأي وإعلانه، وبالتالي المقدرة القوية في الرد على الآخر.

يتضح من خلال هذا بأن الثقافة هي المبدأ القويم لاعلان النهضة العربية إذا تم الابتداء بالثقافة نحو الأصول الى السياسة وليس العكس.. دون أن نلغي المرجعيات المعرفية التي راهن عليها العميد، بدءاً من تأثره بـ «لطفي السيد» وبأعلام الفكر الغربي..تقولون كان العميد ليبراليا هذا صحيح.. وإلا فأي طريق أنتم الآن فيه سائرون؟ إنه طريق «الليبرالية المتوحشة» بتعبير الاقتصادي «رمزي زكي». أما ليبرالية العميد فيتحكم فيها العقلي أولا..

المحنة العربية أو استعادة الأسئلة:

بين ١٩٣٨ ، سنة صدور «مستقبل الثقافة في مصر» و١٩٩٠،قرابة ستين سنة فهل تقدم الوضع الثقافي ؟ وهل ترسخ أساس المجتمع المدني؟

لم يحدث هذا،ولا ذاك ولنتأمل التالي:

١ - أورد الأستاذ «محمد عابد الجابري» في بحث له يحمل عنوان «الثقافة العربية الاستقلال الثقافي» ثلاثة أبعاد لتبني استراتيجية ثقافية عربية إسلامية، سنقف فيها على البعد الثالث والذي يقول فيه :

«بعد ثقافي : قوامه بناء بيدانموجية التعليم بكافة مستوياته وتخصصاته على اقصاء الأيديولوجية من عالم المعرفة واشاعة الروح النقدية مكانها من جهة وتعزيز الوحدة الثقافية من جهة أخرى، وذلك برفع القيود على «السيولة الثقافية» بين الأقطار العربية سواء في شكلها الاعلامي الصحفي والسمعي ــ البصري أو في صورتها الأكاديمية التي تتم عبر الكتاب والمجلة وتبادل الأساتذة والطلاب وإقامة معاهد مشتركة للبحث العلمي مع تدعيم النشرات العلمية والأعمال التنويرية داخل الثقافة العربية الإسلامية..» ؟ص/١٣. المستقبل العربي. العدد ١٧٤).

٢ - في تقرير نشره الكاتب السوري «برهان غليون» في شكل قراءة ومراجعة نقدية لكتاب «المجتمع المدني في الوطن العربي ودوره في تحقيق الديمقراطية» واستهله بتفسير الأسباب التي أدت الى عدم الاهتمام بهذا الكتاب (وهو ندوة) يقول:

«.. أما امتناع الباحثين والمتخصصين عن تناولها فهو يرجع الى انعدام التقاليد العلمية بدرجة أساسية والى انهيار مستوى التكوين في الجامعات، بحيث لم يعد من المؤكد أن أساتذة الجامعات المختصين يمتلكون فعلا الأدوات النظرية الضرورية لفهم واستيعاب الكتب والدراسات الجديدة، وبالتالي القدرة على عرضها، فكيف نقدها.

ثم ان انحطاط مستوى التعليم، والجامعي منه بشكل خاص هو أحد معالم المحنة العربية ومرتكزاتها معا، وهو أمر يمكن أن يحكم على المجتمعات العربية، بالخروج نهائيا من دائرة التبادل العالمي العلمي إذا استمر..».

ويضيف :

«.. فالوضع التعليمي الراهن هو ثمرة السياسات الرسمية السائدة التي تقوم على تفضيل الولاءات الشخصية أو العائلية أو الحزبية أو العقائدية على الكفاءات العلمية والعملية في كل الميادين دون استثناء..» (ص : ١٣٩ و١٤٠. المستقبل العربي.. العدد ١٧٩) ..

٣ - ختم الشاعر والكاتب السعودي «غازي عبدالرحمن القصيبي» كتابه : «التنمية الأسئلة الصعبة..» باستنتاج مؤداه أن التنمية الاجتماعية لن تتحقق الا بنهضة تعليمية يقول:

«إن الطريق الى التنمية يمر أولا بالتعليم وثانيا بالتعليم، وثالثا بالتعليم.. التعليم باختصار هو الكلمة الأولى والأخيرة في ملحمة التنمية » (ص/١٢٦).

ومن المفارقات، أنه وضمن هذه الصفحة الأخيرة، نصص على الهامش التالي: «ومن هنا ندرك أن طه حسين كان رائداً تنمويا عظيما حين أعلن في الثلاثينات والأربعينات من هذا القرن أن التعليم حق لكل إنسان شأنه شأن الغذاء والماء والهواء..».

ما الذي يستنتج من خلال هذه الوقفات الناطقة والتي تحتاج لمثل هذه الاستنتاجات؟

إن مايمكن الوقوف عنده، كون أسئلة اليوم ليست سوى أسئلة الأمس، وقد يحدث أن تكون تلك الأسئلة طرحت بشكل واضح وبين، فيما هي اليوم غامضة أو كالمبهمة فكيف الخروج إذن؟

إن النهضة الثقافية العربية، وتأسيس مجتمع«محلوم به» فقط، لن يتم الابتجذير وتجديد النظر في المسألة التعليمية، مادامت صورة المجتمع يعكسها مستوى التعليم فيه، كما ذهب الى ذلك «غوستاف لوبون» في مؤلفه «سيكولوجية الجماهير ..» من ناحية ثانية، يجب الرهان في بناء المجتمعات المدنية وخاصة في الدول المتخلفة على الثقافي بدل السياسي. إذا ما ألمحنا لكون الثقافي يعتبر المفتاح لفك قضايا واشكالات السياسي.. وليس تواري الثقافي الى الخلف، سوى نوع من الخوف من قوته وفاعليته .. على أن تسهم في هذا القوى السياسية المؤهلة للتقدم خطوة بالمجتمع، وليس مضاعفة جهله وأميته.. فإلي اليوم، وإذا استثنينا حالة مصر، تكاد تكون أغلب هذه القوى بلا أصوات حرة ومستقلة تخدم الاختلاف بدل الائتلاف والقول بأن كل الأشياء إيجابية.

وفي ثالثة، إذا كان السياسي تحجب، أو يذهب الى الحجب، فإن الثقافي يجلو ويكشف الحقيقة، بل ويسهم في الإبانة عنها وتعريتها. ومن ثم تكتسب الهوية والخصوصية الذاتية، بحثاً عن مقارعة الآخر في خطابه الأمبريالي الاستعماري، أو لنقل في مركزيته الاعلامية الثقيلة والتي لن يستطيع العرب مهما حصل التواجد خارجها.. وإلا، فكيف تريدون بناء مجتمع مدني؟

* * *

قراءة في أوراق محاكمة العقل والإبداع



كرم شلبي *

عندما أخذ سقراط يجوب الأسواق والملاعب والطرقات، يحدث الناس عن التقوى والعدل والفضيلة، كان ينطلق في ذلك من إيمان راسخ بأن له في الحياة رسالة يؤديها، وهي أن يصلح العقل والخلق، وذهب في ذلك الى القول بأن العلم والفضيلة شيء واحد وأن الإنسان إذا أدرك بعقله فضيلة سلك بمقتضاها.

كان ذلك قولا جديدا وغريبا على زمنه، ثقيلا على آذان سامعيه ونفوسهم من أنصار الجمود الذين يرون في إعمال العقل خروجا على الناموس وإخلالا بنظام الكون، ويرون في الفكر عملا لا شأن للبشر به، وكيف لمثل هؤلاء أن يستوعبوا قولا لسقراط بأن هناك حقائق علمية ثابتة يمكن استنباطها من الحياة الجزئية المتغيرة؟ لقد رأوا في قوله هذا وفي كل ما قاله إفسادا للشبان، فقدموه للمحاكمة وكان عقابه الموت.

ومن يرجع الى ما كتبه أفلاطون (تلميذ سقراط النابه) عن محاكمة أستاذه، في «المحاورات السقراطية» بداية من دفاعه عن نفسه أمام المحكمة وهو موضوع المحاورة الأولى «الدفاع» الى محاورته الثانية «أقريطون» أو «الرغبة في الموت» ثم محاورته الثالثة «فيدون» أو «خلود الروح». يدرك أبعاد المأساة التي يعيشها المفكر — أي مفكر - والثمن الذي عليه أن يدفعه، عندما يبزغ في عصر لا يستوعب فكره، ويتصادم مع أولئك الذين يرون في الأفكار إشعاعا يكشف عن سوآتهم، أويضيء للناس سبل المعرفة.

ويحفل تاريخنا بالشيء الكثير من مثل هذه المآسي والمحن. فلم تكن المحنة التي مر بها الصحابي الجليل أبوذر الغفاري بسبب آرائه وأفكاره التي جاءت مخالفة لرأي الخليفة وأصحاب المصالح في عصره هي قضية «الرأي» الوحيدة التي يمكن الوقوف أمامها للتساؤل: هل كان فيما قاله «المجتهد» خلاف مع الحاكم أم خروج على الدين؟ وكم من المرات التي استتر فيها البعض بستائر الدين فاستمدوا منه عصمة أسبغوها على ذواتهم درءا لأخطار فكر يتهدد مصالحهم أو ينازعهم سلطانهم؟ لم تكن محنة أبي ذر هي الوحيدة التي يمكن الاستعانة بها في الإجابة عن تساؤلنا هذا، بل كانت محنة أحمد بن حنبل الفقيه العالم المتحدث والذي يعد واحدا من أكبر فقهاء الإسلام، أنكى وأشد من محنة أبي ذر، ثم من بعده أيضا مأساة المتصوف الزاهد الحسين بن منصور الحلاج ومن بعد هؤلاء جميعا عشرات الأسماء والمحن العظمى التي نجدنا في أمس الحاجة الى استحضارها لمجرد الاستهداء والتذكير.

الصحابي الجليل أبوذر الغفاري، الذي قال عنه رسول الله ﷺ: «إنه أصدق أهل الأرض لهجة ومقالا».. كان صدقه في قوله ولهجته هو كل أسباب محنته وكل ما ناله من عنت في حياة المنفى بعيدا عن المدينة ومكة، وما لقيه من عناء في مواجهة دهاء معاوية ومكائده وحيله الواحدة بعد الأخرى.

كانت التغيرات الاجتماعية التي طرأت على الحياة الإسلامية في عهد الخليفة عثمان بن عفان شيئا جديدا لا عهد للمسلمين به من قبل، ورأى أبو ذر الغفاري أن الفقراء - في ظل هذه التغيرات التي استحدثت — قد ازدادوا فقرا بينما ازداد الأغنياء غنى. ومن هنا نشأ الاختلاف بين ما يراه الخليفة وما يراه أبو ذر، فقد كان أبو ذر يرى فرض ما هو أكثر من الزكاة في أموال الأغنياء، فضلا عن أنه كان يرفض أن تكون يد الخليفة مطلقة في التصرف في أموال الدولة بالأخذ والعطاء. كان يقول ذلك جهرا وفي كل المجالس بل وفي حضرة عثمان بن عفان نفسه، وعندما رفض أن يكف عن الفتوى ويصمت عن ترديد آرائه تلك، كان جزاؤه النفي من المدينة الى الشام، حيث معاوية الذي لم يأل جهدا في العمل على النيل منه والتشكيك في زهده وعفة يده، ولم يأل جهدا في تدبير الحيلة بعد الحيلة والمكيدة بعد المكيدة، بينما أبو ذر سادر في إذاعة آرائه وجمع الناس حوله. وفي نهاية المطاف كتب معاوية الى عثمان يحرضه على أبي ذر ويحذره من فتنة توشك أن تندلع، الى أن قال «وإن شئت أرسلته إليك». ولما

★ باحث وصحفي مصري.

أمر عثمان بإرساله، وجد معاوية في «الأمر» سبيلا للانتقام «فأركبه بعيرا ضامرا على ظهر فراش يابس يدمي فخذي الراكب، وأوصى به خمسة من الجنود الصقالبة ذوي المهارة في العدو ومسابقة الريح يطيرون به، حتى أتوا المدينة وقد تسلخت بواطن أفخاذه وكاد أن يتلف». وبعد خروجه من الشام خرجت وراءه أسرته الفقيرة تلملم أحزانها وتحمل في جراب صغير كل ما تملكه في الدنيا من متاع، غير أن إقامة أبي ذر في المدينة لم تطل، إذ سرعان ما ضاق عثمان به، عندما وجده قد عاد لترديد أفكاره وإذاعة آرائه من جديد. فأقدم على نفيه مرة أخرى الى «الربذة» تلك القرية المعزولة التي تشق الحياة فيها حتى على الزاهدين، وكانت تلك هي منفاه الأخير، حيث مات بعد عامين فقط، محققا بذلك نبوءة رسول الله ﷺ عندما قال «يرحم الله أبا ذر، يعيش وحده ويموت وحده، ويبعث وحده».

ولم تكن محنة أحمد بن حنبل بأقل من تلك ولا أهون، فهذا العالم الزاهد الذي عاف العمل في الديوان وانصرف الى التفقه في الحديث وفي سبيل ذلك آثر الترحال قاطعا الصحاري اللاهبة بين الشام والعراق والحجاز واليمن، حاملا متاعه على ظهره، نجده وبعد أن صار إماما في الحديث والفقه معا، يلقى الهوان وأشد ألوان العذاب لمجرد أنه استمسك برأي خالف فيه رأي الخليفة.

كان ذلك في عهد الخليفة المأمون، عندما أثيرت قضية - خطيرة في وقتها - وانقسم حولها الناس، القضية تجسدت في سؤال حول القرآن: هل القرآن قديم ومن ثم يرتبط وجوده بوجود الله، أم انه مخلوق؟

كان يمكن لقضية مثل هذه أن تتحول الى جدل فلسفي يدلي فيه كل مجتهد بدلوه ويقول فيه ما يرى أنه الصواب. لكن الخليفة لم يكن يرى صوابا غير رأيه، ولا يريحه أن يكون هناك شيء سواه، ومن ثم أرسل الى وزير حاكم العاصمة بغداد إسحق بن إبراهيم وطلب إليه أن يجمع العلماء والفقهاء والقضاة لا ليسألهم بل ليمتحنهم، فمن يرى برأي الخليفة فهو الجدير بأن يكون عالما وقاضيا وفقيها، ومن يرى بغير ذلك فهو إذن «من حشد الرعية وسفلة العامة، وأهل جهالة بالله وعمى عنه، وضلالة عن حقيقة دينه، وكان أحمد بن حنبل من المخالفين، فألقى به في السجن مكبلا بالأغلال حتى يحسم الخليفة أمره، لكن المأمون مات وجاء من بعده المعتصم الذي أمر بإحضار ابن حنبل، فجاءوا به مغلولا مثقلا بكهولته وبما يحمل ويجر من قيود وأغلال ليناقشه العلماء في حضرة الخليفة، وكلما أسقط حججهم وفند براهينهم أعادوه الى السجن من جديد، وتكرر ذلك مرات ومرات فما كان من المعتصم إلا أن أمر بتعذيبه، فجردوه من ثيابه وربطوه الى مقعد وانهالوا عليه بالسياط، وكلما غاب عن الوعي أفاقوه ليسألوه إن كان قد عدل عن رأيه، وكلما استمسك برأيه اشتد العذاب، حتى شارف على الموت فأعادوه الى أهله حطاما داميا!

أما مأساة الحلاج، فلا نظن أن هناك مأساة تفوقها، فقد سجنوه ثماني سنوات متواصلة، ثم حاكموه على مدى سبعة أشهر، وفي نهاية المطاف قيدوه وأوسعوه جلدا بالسياط، ثم صلبوه وقطعوا رأسه، ثم بعد ذلك أحرقوه! كان الحلاج قد طاف يدعو لفكرته «التصوف» وتنقل بين تركستان والهند ومكة الى أن استقر ببغداد، وبوصفه من أهل الوجد والجدل، فقد حاول التوفيق بين الدين والفلسفة اليونانية على أساس من رؤيته الصوفية، ونجح في أن يجمع حوله كثرة من المريدين وبسبب ذلك عدوه كافرا، ورغم أن القضاة أجمعوا على تكفيره، فإن الناس اعتبروه من الصالحين.

هذه وغيرها من وقائع اضطهاد الفكر ومصادرته والتضييق على المفكرين وإرهابهم بالعذاب البدني تارة والمعنوي تارة أخرى أو بهما معا. لا يمكن توصيفها إلا بأنها حالة «استبداد فكري» أيا كان نوع المصالح أو الفلسفات التي يخدمها، وسواء كانت سياسية أو فكرية. وفي ظل هذا النوع من الاستبداد ينعدم الحوار، ذلك لأن القوى صاحبة المصلحة في حصار الرأي ومحاصرته، عادة ما تكون أعجز من أن تواجه الرأي بالرأي وأن تقارع الحجة بالحجة. فلا يكون أمامها سوى مخاصمة الفكر، وأن تشهر في مواجهته كل أسلحتها اللاأخلاقيه بدءا من التشويه والتشهير حتى التكفير والاغتيال، وتكون المحصلة في النهاية أن يسود الشعور بالخوف والرهبة، وما داموا قد تمكنوا من «تخويف العقل» وإرهاب النفس، يصبح خمود جذوة الإبداع أمرا محتما.

ونرى العديد من الأمثلة والأدلة على ذلك في استقراء يصا يا محاكمات الفكر والإبداع في هذا القرن، والتي كان الخلاف معها جميعا خلافا دينيا، باستثناء حالتين سياسيتين فقط هما كتاب المفكر الإسلامي خالد محمد خالد «من هنا نبدأ» وقصيدة الشاعر نزار قباني «هوامش على دفتر النكسة» ومع ذلك فإن الخلاف معهما لم يرق الى درجة المساءلة أو المحاكمة أما القضايا الأخرى فلم تكن عواقبها ونتائجها بسيطة على هذا النحو، بل كانت أشد من ذلك وأقسى.

ولقد كانت أولى هذه المحاكمات الكبرى هي محاكمة كتاب «الإسلام وأصول الحكم» الذي ألفه العالم الأزهري القاضي الشرعي علي عبدالرازق، فما كاد الكتاب يظهر على الناس في شهر أبريل عام ١٩٢٥م حتى سارع عدد من رجال الدين الى المطالبة بتقديم المؤلف الى المحاكمة لأن ما جاء في كتابه يعد طعنا في الدين. واللافت للنظر في هذه القضية أن الذين أتهموه كانوا أنفسهم هم الذين حاكموه وهم هيئة كبار العلماء، الذين رأوا أنهم يحق لهم محاكمة الشيخ المؤلف محاكمة تأديبية وأن يوقعوا عليه ما يرون توقيعه من عقوبات، بينما رفض الشيخ علي عبدالرازق التسليم لهم بذلك أو الاعتراف بأن لهم حقا في محاكمته، وقد عبر لهم عن ذلك في مواجهتهم وعندما ألقى السلام عند دخوله عليهم ولم يرد عليه منهم أحد. فعند ذلك قال لهم: أريد أن أسجل أولا أنه لا حق لكم في مساءلتي ولا

محاكمتي تأديبيا، لأنه لا سند لكم في ذلك شرعا ولا قانونا، وأنا إن كنت جئت الى هنا فلأن من بينكم شيوخا لي وأصدقاء.. وبعد أن رد على اتهاماتهم السبعة التي نسبت إليه: مخالفة الإسلام والطعن فيه، وقرأ عليهم أدلته وبراهينه من القرآن والحديث، وأصروا على معاقبته وكان ذلك إرضاء للجالس على عرش مصر آنذاك، والذي أوعز أصلا بهذه المحاكمة للكتاب ومؤلفه، بعد أن بدد أحلامه في أن يكون خليفة المسلمين بعد إسقاط الخلافة وزوال هذا المنصب بعد ثورة الكماليين في تركيا عام ١٩٢٤.

صدر حكم هيئة كبار العلماء على الشيخ علي عبدالرازق بتجريده من لقبه العلمي، وطرده من زمرة كبار العلماء، بما يترتب على ذلك من فصله من وظيفته كقاض بمحكمة دمياط الابتدائية الشرعية، وحرمانه من العمل أو تقاضي أجر من أية جهة حكومية أو غير حكومية... ذلك هو التأديب بالتجويع، وذلك هو الترهيب لكل من يوصله اجتهاده في البحث الى رأي في الاتجاه المخالف.

لا شك أن ذلك كاف جدا لأن يحمل مفكرا مثل الشيخ علي عبدالرازق على أن يلوذ بالصمت بقية حياته، وهكذا وجدناه حتى بعد أن رد إليه اعتباره وعاد الى موقعه بعد ذلك بسنوات، لم يكتب شيئا فذا، بل ركن الى الكتابة في موضوعات نمطية لا تضيف الى العلم أو الفكر جديدا، وبذلك خسرت حياتنا الثقافية والفكرية عالما جليلا ومفكرا حرا مستنيرا.

وبعد أقل من عام بعد ظهور كتاب «الإسلام وأصول الحكم» صدر كتاب «في الشعر الجاهلي» لعميد الأدب العربي الدكتور طه حسين. كان موضوع الكتاب والفكرة الرئيسية فيه هي إعادة تقويم الشعر الجاهلي وفق منهج أساسه الشك في هذا الشعر وقيمته وما قدمه الأقدمون من دراسات وأبحاث حوله، وخلص من دراسته تلك الى أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعرا جاهليا ليست من الجاهلية في شيء وإنما هي منتحلة مختلقة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وما بقي من الشعر الجاهلي قليل جدا لا يمثل شيئا ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي»، وقد اقتضت طبيعة هذا البحث وموضوعه، أن يعرج طه حسين على تاريخ الأنبياء والرسل واللغة العربية وعصور الجاهلية وظهور الإسلام. وهنا دخل طه حسين الى دائرة المحظور التي ينبغي أن يظل كل شيء داخلها بعيدا عن الاجتهاد والبحث، بل حتى بعيدا عن التفسير من قبله. ومن ثم وجد طه حسين نفسه في قفص الاتهام، وقد نسب إليه أنه طعن على الإسلام في مواضع أربعة من كتابه.

وإذا كان التحقيق مع طه حسين قد برأ ساحته في نهاية الأمر،فإن ذلك يرجع بالضرورة الى عدد من الأسباب والاعتبارات التي توافرت آنذاك وهي:

أولا: طبيعة المناخ الديمقراطي الذي كان سائدا في مصر في ظل الدستور الذي لم يكن قد مضى على العمل به ثلاث سنوات (دستور ١٩٢٣)، ومن ثم شهدت الصحافة ومنابر الرأي العام حوارا ونقاشا وجدلا هائلا حول الكتاب، وساهمت الأحزاب والقوى السياسية والمفكرون في إثراء البحث ومناقشة ما جاء فيه ومقارعة الحجة بالحجة.

ثانيا: محاكمة طه حسين أمام الجهات القضائية المختصة وليس أمام محكمة دينية خاصة تنتزع من القضاء اختصاصات ليست لها.

ثالثا : عظمة القضاء المصري ممثلا في النيابة العامة ورجالها آنذاك، تلك التي تبدت في شخص المحقق محمد نور رئيس النيابة الذي تولى التحقيق مع طه حسين، فكشف عن شخصية ذات ثقافة موسوعية رائعة، مكنته من الرجوع الى كل المصادر التي رجع إليها طه حسين، وقراءتها واستيعابها الى حد مكنه من مناقشته ومحاورته والكشف عن مواطن الصواب والخطأ في كتابه.

وعلى الرغم من ذلك كله، فإنه لا يمكننا التسليم بأن طه حسين قد خرج من هذه المعركة دون أن يمسه منها أذى، فليس قليلاً أن يتهم المرء في عقيدته، ويشكك في ضميره، وينسب إليه ما لم يقصده. ولهذا فقد أعاد طه حسين النظر في كتابه على ضوء ما سلم بأنه مس به مشاعر البعض أو أسيء فهمه أو خانه التعبير فيه، ولم تتجاوز هذه الأخطاء جميعها بضعة أسطر استبعدها من كتابه، لكن المؤكد أنه استبعد من ذهنه وعقله ربما عشرات القضايا والأفكار التي كان يمكن أن يبدع فيها ويتألق. لكنه آثر «السلامة» وابتعد عن دائرة المحظور في الفكر والتفكير.

كانت هاتان القضيتان ـ قضية علي عبدالرازق وكتابه «الإسلام وأصول الحكم» وقضية طه حسين وكتابه «في الشعر الجاهلي» هما أهم قضيتين شهدهما النصف الأول من القرن العشرين. وبعد أكثر من خمسين عاماً شهدت فترة الثمانينات والتسعينات عدداً من قضايا محاكمة الإبداع لم يشهده القرن العشرون كله،بل لم نشهد له مثيلا في التاريخ الحديث كله. فمنذ بداية القرن حتى عام ١٩٢٦ لم تكن هناك من قضايا محاكمة المفكرين وتكفيرهم سوى القضيتين اللتين أشرنا إليهما، وكذلك لم تشهد فترة الخمسينات والستينات والسبعينات شيئا من هذا، باستثناء رواية «أولاد حارتنا» التي نشرتها جريدة الأهرام عام ١٩٥٩ ورئى عدم نشرها في كتاب دون أي يمس كاتبها بسوء أو توجه إليه تهمة دينية أو سياسية، رغم ما أثاره رجال الدين حولها من مآخذ واعتراضات في ذلك الوقت.

أما ما جرى منذ الثمانينات حتى الآن، فيعد ظاهرة جديرة بالبحث والدراسة، قياسا على ما شهدته من محاكمات للفكر والمفكرين ومصادرة لأعمال إبداعية أدبية وفنية، بل وأعمال تراثية أيضا كانت ميسورة التداول على مدى سنوات طويلة من قبل، مثل كتاب «ألف ليلة وليلة» على سبيل المثال وليس الحصر، ثم من قبل ذلك وبعده كانت محاكمة العديد من البحوث

والدراسات المهمة، من بينها كتاب «مقدمة في فقه اللغة العربية» للدكتور لويس عوض وكتاب «المسلمون والأقباط في إطار الحركة الوطنية» للمؤرخ المستشار طارق البشري، وكتاب «نقد الخطاب الديني» للدكتور نصر حامد أبوزيد.. وغيرهم، هذه الكتب جميعها جرى تقويمها ورفضها على أساس ديني بحت، وكذلك كان أساس التقييم لأعمال أخرى أدبية وفنية' من بينها قصة «مسافة في عقل رجل» وقصة «الفراش» للمؤلف علاء الدين حامد، وديوان الشعر «آية جيم» للشاعر حسن طلب.

وفي هذا الإطار برزت ظاهرة لافتة للانتباه الى حد مذهل، وهي أن مخاصمة الإبداع واتهام المبدعين وجرهم الى ساحات المحاكم، لم يعد وقفا على جهات رسمية ـ دينية أو سياسية ـ خولها القانون مثل هذا الحق بل وجدنا «أشخاصا» منحوا أنفسهم حق تأويل أعمال الآخرين، بل والتسلل الى عقولهم وصدورهم لقراءة نواياهم ومقاصدهم،ومن ثم تكفيرهم والزج بهم الى قفص الاتهام فكان من هؤلاء من تقدم للقضاء طالبا الحكم بالتفريق بين زوج وزوجته لمجرد أن الزوج ألف كتابا أصبح بموجبه كافراً ومن ثم وجب التفريق بين الكافر وزوجته المسلمة ، وهو ما حدث في قضية الدكتور نصر حامد أبوزيد مؤلف كتاب «نقد الخطاب الديني» وكان من هؤلاء من طلب الى القضاء أن يقضي بحظر إذاعة إحدى الأغنيات لأن مؤلفها «حذا حذو الكافر إيليا أبو ماضي فكتب أغنية أنشدها مغن معروف، وقال فيها إنه جاء الى الدنيا وهو لا يعرف لماذ أتى» ؟! ... ثم كان من هؤلاء أيضا من قال بتحريم نشر لوحة مرسومة من مصنفات الروائع في تاريخ الفن، ومن قال بتحريم الملصقات لمصورة التي تحمل دعاية للأفلام السينمائية... وأخيرا كان ىناك من ذهب الى القضاء للحصول على حكم بمصادرة فيلم المهاجر» وحظر عرضه داخل مصر أو خارجها بزعم أن قصته ي قصة يوسف عليه السلام.

الى هذا الحد بلغت المأساة ذروتها، وأصبح على كل مبدع ينتظر دوره في طابور يؤدي الى قفص الاتهام، ما دام الفن ىبح ـ فجأة وفي السنوات العشرين الأخيرة ـــ حراما ، وأصبح كر طعنا في الدين إذا تجاوز حدود الموروث وتجاسر على ىث فيه وفق مناهج البحث وأدواته وأصوله، وأصبح نتاح على إبداع الآخرين والاحتكاك المعرفي جريمة اسمها مريب» يصعب تبرئة من يجرؤ على ارتكابها.

تلك العلامات ليست سوى النذير بأننا أضحينا على حافة ىية، بعد أن بدأ الاضمحلال يزحف ليكبل اندفاعة النهضة، ىمة ذلك تضييق الخناق على حرية الفكر، والانكفاء على ا خوفا وجبنا من الانفتاح على حضارات الدنيا وثقافتها، حيح أن الثقافة الواثقة لا تنكمش أمام الثقافات الأخرى اجع، ولا يضيرها أن تنهل من ثقافة الآخرين وتستنبط وتختار، والذي ينبغي أن نعيه في كل وقت أنه لا سبيل الى ن إلا بالعقل، والعقل لا يبدع الا في ظلال الحرية.

وهنا يحضرنا مثال له دلالته في عواقب الخوف عندما يسود مجتمعا فيصيب الناس بالخرس بينما مقدمات الكارثة تتراءى لهم وتظل تتداعى حتى يفيق الجميع على هول ما جرى، حدث ذلك في أمريكا، القوة الكبرى التي تملك إمكانات مذهلة القدرة والفعالية ـ كما يقولون لنا في كل مناسبة ـ فقد أفاق الناس ذات يوم ليفتحوا عيونهم على حقيقة فظيعة كشفت عنها حرب السنوات العشر في فيتنام، لقد كان كشف الحساب مخيفا، فقد خسرت أمريكا نصف مليون شاب من أبنائها بين قتيل وجريح، وخسرت الى جانب ذلك آلاف الملايين من الدولارات، وانهارت مصداقية سياستها الداخلية والخارجية معاً.

كيف يحدث هذا في بلد توافرت له وتوافرت فيه كل وسائل التعبير عن الرأي في ظل حرية يحميها القانون، ورأى عام لا تقف أمام مشاركته في اتخاذ القرار أية موانع، ومراكز أبحاث وأجهزة معلومات جديرة بأن تقدم لصاحب القرار ما يجنبه الخطأ ويأخذ بيده الى الصواب، إذن لماذا حدث هذا كله ولماذا دخلت أمريكا حرب فيتنام ولماذا غرقت في بحر الدم الآسيوي؟

استغرق السؤال اهتمام الباحثين وانتهوا الى أن السبب في كل ما جرى هو أن أمريكا في ذلك الوقت كانت لم تزل تعاني من آثار المكارثية التي اجتاحت هذا البلد لبضع سنوات والتي أضحت مرادفاً للخوف. فقد استطاع مكارثي أن يبتدع التهمة الشهيرة التي أطلق عليها «النشاط المعادي لأمريكا» والتي استطاع بها أن يشيع حالة من الإرهاب الفكري الكفيل بشل الألسنة، لأنه ما من أحد بإمكانه الصمود أمام اتهام في دينه أو وطنيته، وأن يصبح مضغة في فم الرأي العام، هكذا نجح مكارثي في أن يغتال الشخصية الأمريكية بعد أن خلع عنها بصرها وآذانها وأسكن قلبها الرعب، وبعد أن جر الى المحاكمة أعدادا من الخبراء وأساتذة الجامعة والكتاب والصحفيين،وكل من قال رأيا ذات يوم مخالفا لرأيه.

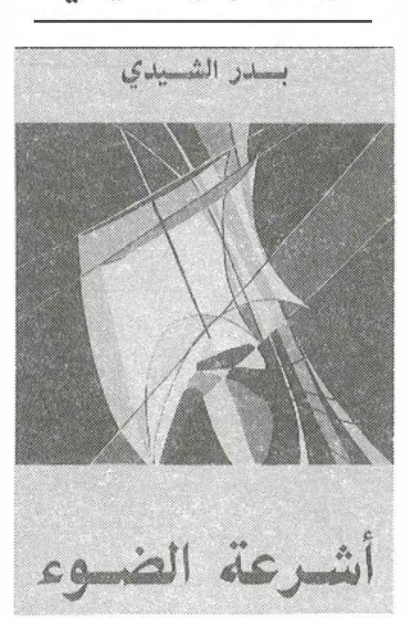
وعندما ذهب مكارثي بفضيحة أودت به، ترك وراءه أثراً استمر لسنوات بعده، وهو سيادة الرعب التي جعلت الجميع يصمتون حتى وهم يرون بلدهم تندفع في مغامرتها الخاسرة وتدفع بشبابها الى الموت في فيتنام، ولعل ذلك الذي جرى هناك وما نتج عنه من آثار فادحة على أمريكا وسياستها، كان هو الذي ولد العنف الدامي الذي شهدته فترة الستينات، والذي تجلى في تظاهرات المدن، وموجة الاغتيالات المتلاحقة التي أودت بجون كينيدي وروبرت كينيدي ومارتن لوثر كنج وغيرهم.

هذا ما صنعته ثلاث سنوات من الإرهاب الفكري... فماذا لو كانت الفترة امتدت الى ما هو أكثر من ذلك؟!

* * *

الكتاب : أشرعة الضوء

المؤلف : بدر الشيدي *



أشرعة الضوء حلم جميل كان يراود «بدر الشيدي» منذ زمن – كما يقول مبارك العامري على غلاف المجموعة التي تقع في ١١٠ صفحات من القطع الصغير.

ويضيف العامري:

حلم ينسل من بين خبايا الروح وجراح الأيام الغابرة.

كوميض نيزك

وحين تفتح المرافيء أذرعتها

كأجنحة النوارس المنفية الى أصقاع بعيدة

تلك النوارس التي يحبها الشيدي كثيرا

تنقلت اللغة من عقالها

لتعانق فضاءات رحبة

وتسلك دروبا

ما تزال تحتفظ بآثار خطوات حفرتها

أقدام الاجداد

كتبوا قصائدهم الأخيرة على صفحة الماء

هنا تحترق أطراف الأنامل

ليأتلق المشهد

معلنا بؤس الواقع

وهزيمة كل الرادارات

نعم .. هذا صحيح «أشرعة الضوء» كما يقول العامري.. هي حلم ولكنه حلم غير مكتمل في ظني واذا كان العامري متحيزا تماما لبدر الشيدي فإنني على العكس متحيز تماما لفن القصة الجميل ولفعل الكتابة الموازي للحرية بكل معانيها وللحياة في بعدها الأصيل.

إن أغلب قصص هذه المجموعة «أشرعة الضوء» — عودة مكللة بالفراغ - تجليات حلم جميل - مشاكسة — مشاهد من يوم مجتر تناوش وتشاكس هما أساسيا هو الاغتراب والصراع بين البقاء في الوطن بكل ما قد يتمثل فيه من مساوىء وهموم وأزمات وحلم الهجرة الى عوالم أرحب وآفاق أكثر اتساعا وأحلام أكبر - لعلها أكبر مما تحتمله حتى تلك العوالم - ولكنها دائما قصص غير مكتملة.

وقصة أشرعة الضوء التي تتناول في بدايتها — وهي قصة طويلة تشغل وحدها أكثر من نصف مساحة المجموعة ٦٠ صفحة بالتفاصيل - أزمة راشد الذي يعاني في وطنه اغترابا مزدوجا من فقده لأمه وأبيه في صغره وحياته برفقة مرزوق الذي يعرف بعد وقت طويل أنه الخادم الذي اشتراه أبوه قبل موته واعتبرته أم راشد أحد أبنائها ، ثم يعاني من الاغتراب مرة أخرى بسبب ضيق أفق القرية وضيق ذات اليد ويبدأ في التفكير بالسفر وما يواجهه من مصاعب حتى يسافر يفاجئنا الشيدي بأنه فقد صبره فجأة واضعا نهاية سريعة لا تتناسب مع طول القصة ولا مع مدلولها.

وليت الشيدي تأمل ما كتبه قليلا .. ليفسر لنا مثلا كيف ان «مرزوق» الخادم الذي ربي راشد وادعى انه أبوه لا يكبره إلا بخمس سنوات فقط هي عمر مرزوق حين اشتراه أبو راشد، ولو تأمل الشيدي ما كتبه قليلا لأعاد النظر في كثير من الصياغات التي لا تليق بفن القصة الذي لا يحتمل الاستسهال من مثل ما جاء في صفحة ١٤:

«راشد يتكلم والدمع يتساقط من عينيه على خديه، والشايب مرزوق في أشد الاستغراب والحيرة من الشيء الذي يسمعه ولا يتصور. بكل هذه السرعة كيف عرف راشد هذا السر الكامن منذ سنين وبدأت علامات الاستفهام ترتسم على جبينه انه حقا في حيرة».

وتسير بعد ذلك باقي قصص المجموعة على منوال واحد وهم واحد وهو هم الاغتراب. وإن بأساليب مختلفة فيما عدا قصة «مشاكسة» التي تتأمل الهزائ الصغيرة للانسان في وطنه والتي تجعله يصارع وحوش الوهم الليل التي تهاجم أحلامه بالكوابيس كل ليلة.

وتأتي قصة «مشاهد من يوم مجتر» وقد تخلصت من هذ كثيرة أصابت باقي المجموعة، فاللغة فيها مكثفة تعتمد على الج القصيرة الموحية ومن خلال المقاطع الأربعة التي تتكون منها يتش عالم من مجموعة علاقات الراوي بالأماكن والناس وكل ما هو مو في تلك المدينة التي يندس مغتربا في عوالمها يصارع وحدته وأحـ وشهواته وآلامه منهيا يومه بتحقيق حلم راود الكثيرين ولكنه حتـ لا يحقق نفسه الحقيقية فيختفي في الظلام في اشارة الى عدم تـ وعدم اكتمال هويته في واقع بائس يحتاج الى الكثير من الحب وا لازال لتغييره أو على الأقل للتخفيف من حدة رداءته وقسوته.

ورغم هنات ومشكلات هذه المجموعة فانه يحس محافظتها على هويتها القصصية دون الانجذاب الى اللغة الش التي تجعل الكثيرين يخلطون ما بين القصة والشعر ويفقدون هويتها وهذا لا يتعارض مع مصطلح أدوار الخراط الشهير - «الكتابة عبر النوعية» لأن هذه الكتابة لها خصائص لا تفقد أساسياتها.

وهو ما يشير الى ان الشيدي يمتلك كثيرا يجعلنا نأمل - من التروي - أن يحقق أحلامه الجميلة كأجنحة النوارس - يحبها كثيرا.

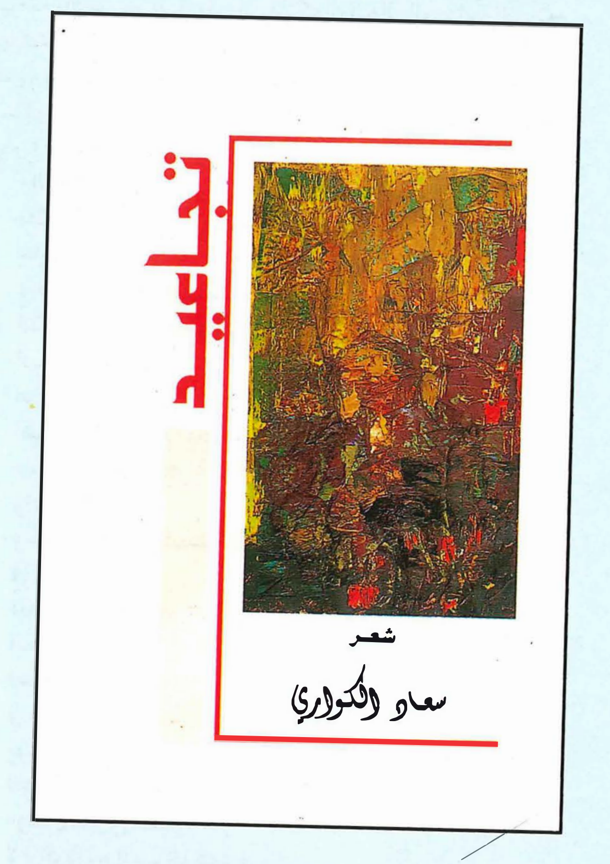
* * *

---

* قاص عماني.

الكتاب : تباعيد

المؤلف : سعاد الكواري ★



هذه النصوص ـ دون ادنى شك ـ هي محاولة اساسية لتفجير اللغة فلا موضع هنا لوجود لغة عادية او تراكيب كلاشيهية بل ولا حتى استعارات مسبوقة .. وانما ابتكارات لا تنتهي على امتداد الديوان . تراكيب لغوية تفجر اللغة فتخلق صورا جديدة في محاولة للتعبير عن العالم الذي تصفه الشاعرة فتنبثق التجربة الوجدانية اللغوية في نغمات او موجات متلاحقة في الاولى تخلق اللغة حالة نفسية وتعبر عنها في عمق ثم تأخذ هذه التجربة المتخلقة بعدها فتعاود بدورها صياغة مفرداتها .

اننا لا نستطيع الافلات من اسر الاحساس بالاغتراب الطاغي والوحدة كعنصرين اساسيين في خلق عوالم هذه النصوص ولكن كيف ترسم «سعاد الكواري» بكلماتها هذه الوحدة ؟ وكيف تجسد الغربة الموحشة .. القاسية ؟!

«يائسة تلك المرايا بين ايقاع الطبول
تسعل الريح وحيدة على جلدي
ولا شيء هنا .. غيري ..
وهذا العنكبوت
ارسم حزني فوق تربة عجوزة
وانحني الى الداخل ثم ادخل الى الفراش
في المساء
ابكي قسوة البكاء
كانت غربتي توزع السر على
قمة شمس حائرة .»(١) .

والشاعرة في هذا النص تحديدا «ترهلات» تستكمل تجربتها اللغوية بمحاولة تجريبية اخرى بايجاد نص مواز لهذا النص تضعه في مستطيلات تتخلل النص الاساسي وكأن هذه الومضات هي المحور الذي يرتكز عليه باقي التجربة او كأنها تطلق للاوعي العنان ليعبر عن نفسه في لحظات كتابة النص .

واذا كان هذا النص يحشد مرادفات الحزن والغربة والصمت وجياع القلق والوجد الطويل وتحتشد كتلة النص لتفجير النهاية السابق الاشارة اليها فان الصور الشعرية على امتداد الديوان والنصوص تتوالى للتنويع من حالة تؤدي لتابعتها ، فكأن الوحدة والاغتراب لا يخلقان الا الحزن الذي تعرفه الشاعرة اخيرا فتقول :

«الحزن .. صمت .. وتوق ..
يعاوده الاشتعال
فيدخل عين الغراب
ويسقط في قمم الاحتراق
كأشجار صدري
وينبت كالعوسج المتداخل
في صبر هذا الصقيع
ويدخل عين الغراب ورأسي ».

ولا شك ان محاولة تفسير النصوص هي مغامرة يشتبك معها احساس

★ شاعرة قطرية

قوي بـان الشاعرة نصبت فخا من خـلال تركيباتها اللغويـة المتجددة الفياضة بالرمز غير انـه يبقى من المؤكد ان الحالة الوجدانية التي تعبر عنها الشاعرة او حتى تحاول التعبير عنها بامكانها الوصول بشكل ما . ونص «خيوط الماء» احد هذه النصـوص التي تشيع الاحساس بالتورط عنـد اي بادرة لتفسيرهـا .. ولكن مـا كان كـان على اي حال ! ولم يعـد الرجوع ممكنا ..

«الصعلكة ..
تلك التي تسرقني من نخلة ..
عارية ..
في نكبة المدينة الموحشة
التي تحنط السواد فوقها
افيض بالقشور
من عواسج الوخز
أقيس قيشرة الدم الملامس»
«انسج من غمد الفراغ .. مركبا
واصنع السخط
وحاجز العناكب الضبابية
في كل الروابي ..
تتطاير الرموش من مدافن
الخيوط
امنح الغياب لون الافق الكسيح
في صدري ثقوب مشروخة
ينهشني جدار اسفاري
اكور الزمان .. هكذا .. »
«وحين تغرق النجوم ..
لا اراك في سراديب الوجود ».

مرة اخـرى نحن في مواجهـة تمرد الانثى في مجتمع يتمتع أفـراده بصفة «جبين متحجر» يكـرس كل قيم النفي لتـاريخ الانثى في خطابـه وقيمه وتقاليـده حتى على مستوى العـلاقة الثنائية التي تبتدئهـا هي «اهجم كـالمخـاض فوق الارتعـاش» قبل ان تنتهي «هـا قـد تخثـرت بضعفي صراخـات .. الصعلكـة» . لتبقى هذه الحالـة .. وكأنها سمـة لا نهائيـة ينتهي اليها ناموس التحرر الانثوي

« هذا الوحل كان نبض قلب
وتلافيف الكلام
مزحومة بالصعلكة ..
عند رصيف خاسر » .

ان هذا الصراع ومايخلقه من توتر يمثل هـاجسا اساسيا لدى الشاعرة .. تعبر عنه باشكال متباينة وتستخدم طاقة شعرية مكثفة ولغة موحية تتسع للتعبير عن لا مدى الاحباط الذي يحيـط بكل توترات هذا الصراع العنيف .. وقوة المقاومة .. وقسوة الضربات التي تتكشف قسوتها كلما كان عشقها هي الانثى الشرقية كبيرا وكلما كانت احلامها شفافة ..

«على شهيق العشق والغروب
انزوى فتنهال الفضاءات
واشجار المرايا .. قمر»
« في البحر تبكي موجة مقتولة
اليلهث السور واعناق الهواء .. والقادمون عبر
طوفان الرجاء ..
والقطارات تكهرب الرفوف في حقيبة الضياع
في عيون الغجر الملوثين بالتجول الاخير ..
والزجاج يفرش البؤس الذي احاطني ..
البحر ينحني ..
يناديني لكي ادخل بين الفاصل الازرق
والمدى ..
واطلق المخاض عندما يبدأ جوفي بالرجوع طائعا
للانكسار الازلي .. » (٣)

غير أننا لا نستطيع أن نصـدق أن الإنكسار الأزلي هو مـا تقبل به أنثى الشرق المتمردة التي تعبر عنهـا الشاعرة في حـالات كثيرة فتتساءل من بين الحزن والاغتراب:

«يفتح الليمون شوارعه عائدة..
من سيف الحروف
تدحرج من فوق رأسي
يعانقني
فهل ترحل الرائحة..
لأنهض من بين سوس الليالي
وأنشر وجهي وأعلنه...»
«الدهشة :
تطمس الغربة في قاع النهايات السعيدة» (٤)

هكـذا تدهشنـا الشاعـرة لتستخلص تفـاؤلا من بين ركامـات الشجن والحزن والاحباط والجدارات والوحشة وتستبدلها بالنهايات السعيدة .. كتلك التي تختتم بها ديوانها :

«نرجسية :
اطوي عرش الطاعة ..
فيصير الاثير بلادا والتخمين قراصنة..
تحرث الهمس والشبق الشاهق» .

تبقى الاشارة الى ما جاء بالمقدمة التي قدم لها د. السعيد الورقي حين اشار الى سقـوط النسق الشعـري لدى الشـاعـرة خـلال بعض المواقع في نثريـة تحد من ديناميكية الدراما في الشعـر ونتفق معه في ان بعض الجمل الوصفيـة قد تسببت احيانا في جمود القصيـدة وسكونها بدلا من ان تموج بالحركة .. جمل من مثل : العـار الصحراوي ـ التوق الأعظم ـ المهد السلحفائي ـ المد الجنسي غير اننا نختلف معه قطعا حول ظاهـرة تكرار الصورة .. فهـذا ما حاولت الشـاعرة جاهـدة تجنبه من خلال خلق صور مختلفة ربما للتعبير عن حالة مشابهة كما اسلفنا من خلال ديناميكية توالد الصور وتفجير اللغة خلال النسق الشعري لجل نصوص هذا الديوان .

وتبقى ايضـا الاشارة تقـديرا لمجهـود ضخم ينبىء عن موهبـة حقيقية لشـاعرة تضـع في ديوانها الاول بصمـة تعد بـالكثير في تجربة شعريـة حداثيـة ونثريـة قد تتخـذ صفة السبق في «قطـر» والجدية في الوطن العربي بشكل عام .

هوامش :

(١) من قصيدة ترهلات ص ٢٩ .
(٢) من قصيدة العوسج . ص ٤٦ .
(٣) من قصيدة خصوصيات . ص ٢٥
(٤) من قصيدة الدهشة ص ٩٠

* * *

رسالة الى النقاد العرب

دعوة الى تأسيس رؤية نقدية عربية معاصرة

شبر بن شرف الموسوي *

ان المتتبع لكتب النقد الادبية والدراسات النقدية الاكاديمية يستطيع ان يلاحظ مدى تأثر مؤلفي هذه الكتب بالنظريات النقدية الغربية التي وضعت على ضوء فهم النقاد الغربيين لنصوص الادب الغربي قديمه وحديثه، ونشأت هذه النظريات وتطورت ضمن اطار تطور الادب الغربي الذي يقف على الطرف النقيض من الادب العربي والذي يختلف في مفاهيمه وفي رؤاه واتجاهاته عن واقع الادب العربي ايضا ، والسؤال الذي يطرح نفسه على فكر الدارسين : هل هذه النظريات بالضرورة صالحة لكي تطبق على نصوص الادب العربي وابداعاته المختلفة؟ وهل هذه النظريات الغربية قادرة على استيعاب النصوص الادبية العربية على مدى مسيرة ادبنا العربي وفتراته المختلفة دون اللجوء الى لي ذراع تلك النصوص او تحميلها ما لا تستطيع احتماله في سبيل اثبات صحة تلك النظريات واثبات قدرتها على تأويل وتحليل النصوص العربية ؟

فهذه النظريات في مجملها وضعت لكي تناسب السياقات الثقافية والبيئوية الغربية ولكي تحلل وتفسر نصوص الادب الغربي ضمن اطار الاستيعاب الغربي لمفهوم الادب ودوره في خدمة المجتمع والناس وهو استيعاب ومفهوم يختلف بطبيعة الحال عن مفهومنا ورؤيتنا لواقع الادب ودوره في المجتمع والناس .

وانا في هذا المجال لا انفي عن هذه النظريات الغربية اهميتها بالنسبة للدراسة الادبية المعاصرة وكذلك دورها في كشف الملامح والرؤى الادبية الغائبة عن تفكير نقادنا الاوائل، لكنني في الوقت ذاته لا أرى أن الاعتماد عليها اعتمادا كليا يمكن ان يفيد الادب العربي ، ويمكن ان نخرج بحصيلة فكرية ونقدية جيدة في حالة اعتمادنا على هذه النظريات الغربية .

ويواجه الدارسون لهذه النظريات اشكالين كبيرين لم تستطع الكتابات الاكاديمية الحديثة ان تتغلب عليهما ، الاشكال الاول هو عملية الترجمة الصحيحة لمختلف المصطلحات الغربية التي وردت في تلك النظريات، وعن هذا الموضوع يقول الدكتور محمد عبدالمطلب في كتابه البلاغة والاسلوبية (وعلينا ان نتنبه الى ان الوقت الذي كانت فيه معظم الاتجاهات اسيرة الاخذ من الغرب وحده لم تعط العطاء المنتظر ، لانها تاهت في دوامة من المصطلحات الغامضة ، وضلت التعبير الصادق عن الذات ، ظنت ان التجربة التي عاشها غيرنا ممن قطعوا شوطا في التحضر يمكن ان تغنينا عن كثير من الجهد والمحاولة في اعادة صياغة المفاهيم النقدية وفقا للظروف الخاصة التي احاطت بالمجتمع العربي ، وهي في كل ذلك تهمل — عن وعي او بدون وعي -

---

★ كاتب عماني.

★ اللوحة للفنان العماني محمد البلوشي

منبعها من التيارات النقدية العربية القديمة والتي بها يمكن ان تخصب حركة النقد في جانبه النظري وجانبه التطبيقي) .

اما الدكتور عبدالله الغدامي فانه يقف طويلا في كتابه الخطيئة والتكفير امام مصطلح السيميولوجية ويقول «ولقد استعرت له اسمه الغربي ، مخالفا بذلك ما حاوله بعض الدارسين من العرب في تعريبه الى مصطلحات مثل «علم العلامات» كما سماه الدكتور عبدالسلام المسدي في كتابه (الاسلوبية والاسلوب) وهو تعريب سليم ولا اعتراض عليه ، لولا انني وجدت مشكلة في النسبة اليه حيث استعصى علي ان اقول مثلا: تحليلا علاماتيا بدلا من تحليل سيميولوجي ، ووجدت الافراد غامض الدلالة فيما لو قلت (تحليلا علاميا) كما يفعل المسدي في كتابه وتردد عند بعض الدارسين مصطلح (سيمياء) كما نجد عند الدكتور نصرت عبدالرحمن في كتابه (النقد الحديث) وجاراه الدكتور سعد مصلوح في كتابه (الاسلوب) ، ولكنني اجد في هذه الكلمة نفس ما يجده الدكتور صلاح فضل فيها من خشية (ان يفهم القارىء العربي من السيميائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات او يربطها بالسيمياء وهي العلم الذي اقترن في مراتب المعارف العربية بالسحر والكيمياء ـ فضل : نظرية البناء) ومن تراجمها العربية (الدلائلية) كما فعل الطيب البكوش في ترجمته لكتاب مفاتيح الالسنية لجورج مونان، وكذلك كان المنصف عاشور في مقالة نشرتها مجلة الحياة الثقافية ، وهذا تعريب اكاد اميل اليه لولا تقاربه مع مصطلح (علم الدلالة) تقاربا يوشك ان يبلغ حد الالتباس . ولذا فاني استخدم عن كره مصطلح (سيميولوجي) منتظرا مولد مصطلح عربي يحل محلها معطيا كل ما تتضمنه من دلالات».

واذا كان مجرد مصطلح واحد استغرق من الدكتور الغدامي والاساتذة الآخرين كل هذا الوقت لترجمته والاختلاف حول صحة ترجمته ومدلولاته اللفظية، فكم من الوقت سوف تستغرقه المصطلحات الغربية الاخرى وكم من الوقت ايضا سوف يستغرقه الدارسون العرب للاتفاق على توحيد هذه المصطلحات الغربية عربيا.

اما الاشكال الادبي الآخر الذي تواجهه هذه النظريات الغربية فهو تطبيقها على النصوص العربية، فبعض النقاد العرب وفي سبيل اثبات صحة هذه النظريات فانهم يحملون النصوص العربية ما لا تحتمل، ويحاولون تحليل وتأويل النصوص بطريقة تناسب النظرية الغربية وتخالف روح النص العربي بل تقفز فوق معاني ومكامن النص العربي، وهذه التحليلات تفتقر الى الصحة والمنهجية. ويعقب الدكتور عاطف جودة نصر في كتابه النص الشعري ومشكلات التفسير على موضوع التفسيرات التي قدمها الشراح العرب والاجانب لموضوع الشعر الصوفي (ولا ينبغي ونحن نقرأ هذه التفسيرات ان نقبلها برمتها او ان نرفضها برمتها ، ذلك انها يخفق بعضها ويصيب ، والملاحظ ان الشراح تعاطوا دلالات ثابتة لا يخلو اكثرها من توقيف وبحث عن التناسب بين الدلالة الوضعية والدلالة المجازية . وتعبر هذه الجهود التفسيرية عن رغبة في تصنيف معجم لكنايات الشعر الصوفي لا لرموزه التي ينورها البحث الحديث ويكشف عن دلالتها المتنوعة . ويتمثل القارىء في تلك الجهود التي خلطت بين الشرح والتفسير نزوعا حادا الى فيلوجية لا تخلو احيانا من التبصر ، ويتمثل فيها شيئا من التداعيات التي تذكر بعلم الرؤيا في الثقافة الاسلامية ، ويتخبط التفسير الرمزي لدى الشراح عندما يشربون الرمز المفهوم البلاغي للكناية من حيث هي اثبات وتوكيد وايجاب الصفة للشيء بانتزاع شواهد على اثباتها) .

ومع هذا فإننا لا نطالب بإبعاد هذه النظريات وانما باختيار الصالح منها والقابل منها للتطبيق على النصوص العربية وما يفيد ويخدم الرؤية الادبية العربية وما يمكن ان يقدم لنا كإضافة مناسبة في مجال دراسة وبحث النصوص العربية .

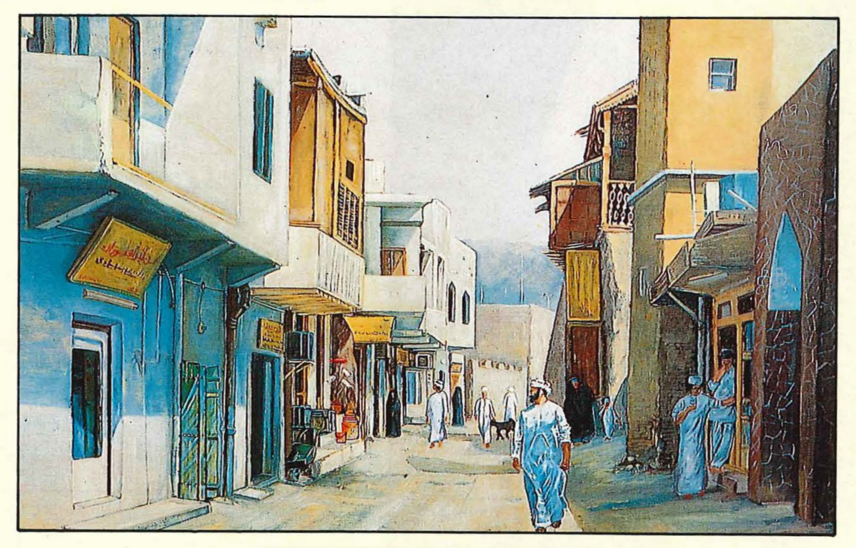
ويردد البعض ان سبب غياب النظرية النقدية العربية المعاصرة هو نتيجة فعلية لانقطاع الثقافة العربية عن التساؤل والتفكير وانقطاع النقاد العرب عن الامساك بزمام المبادرة في طرح صيغ نقدية عربية يمكن ان تؤدي في نهاية الامر الى تصنيف نظرية نقد عربية تتعامل مع النصوص العربية تعاملا نوعيا ومعنويا ونفسيا بحيث ترقى تلك الدراسات والتحليلات الى مستوى النصوص العربية فهما واستيعابا وتجاوبا .

واخيرا ما هو التفسير المقنع الذي يمكن ان نحصل عليه في تساؤلنا عن عدم وجود نظرية عربية الى الآن ؟ مع وجود هذا الكم الهائل من الاساتذة والنقاد والاكاديميين العرب الذين نفخر بهم وبأفكارهم، الا انهم لم يزالوا يعتمدون على النظريات الغربية في دراساتهم وابحاثهم، مع ان العلماء والنقاد العرب الاوائل حاولوا ان يضعوا عدة صيغ واراء وتوجهات لو طورت وصيغت بأسلوب حديث كانت من الممكن ان تصل الى مرحلة النظرية الادبية، وان جهود الآمدي في الموازنة وابن قدامة في كتابه نقد الشعر وعبدالقاهر الجرجاني في نظرية النظم يمكن أن تكون نقطة البداية لوضع نظرية عربية نقدية متكاملة تماثل النظريات الغربية وربما تفوقها في التناول والابداع ، ولو استمرت هذه الجهود لكنا في غنى تام عن النظريات الغربية نحو البنيوية والتفكيكية والاسلوبية والانشائية والتشريحية وعلم الهيرومنطيقيا وغيرها من النظريات النقدية الغربية التي لا تناسب ادبنا ولا تناسب ثقافتنا الاصيلة.

وانني اطرح هذه التساؤلات الى متى سوف نظل نستورد ونترجم النظريات الغربية ؟ والى متى سيظل ادبنا اسير هذه النظريات الغربية ؟ والى متى سيظل ادبنا العربي يعتمد على هذه النظريات الغربية ؟ ومتى نستطيع ان نقدم نظرية نقدية عربية تعالج ادبنا العربي معالجة عربية خالصة (وخاصة في ضوء من الفهم والاستيعاب العربي لهذه النصوص والابداعات) مثلما فعل علماؤنا ونقادنا الاوائل.

***

حكايا القرية



عرض / يحيى المنذري ★

الكتاب : حكاية جنون ابنة عمي هنية
الكاتب : حسونة المصباحي ★★
الناشر : دار جلجامش

حسونة المصباحي كاتب شقي ظل صادقا مع قريته يحملها في قلبه أينما رحل، وصندوق حكاياته مليء بها، وبأهلها، وبتقاليدها، وهدوئها، وبكوارثها، لذلك فهو يحكي عن تجربة إنسانية مليئة بالتناقضات، موضحا من خلالها المكان والزمان والأسماء وولعا برصد التركيبات النفسية للشخوص في سرد حكائي لا يخلو من غرائبية هي في الأصل قد نبتت على أرض واقع مرير. ورغم البعد الزمني في كتابة قصص الكتاب(حكاية جنون ابنة عمي هنية) والذي ضم ثماني عشرة قصة مؤرخة بين عامي ١٩٧٦ - ١٩٩٤م، إلا أن الكاتب ظل متشبثا بجميع أدواته الفنية، وبأسلوبه، ولم يفكر في أن يستيقظ ذات صباح على عالم آخر يكتب عنه غير العالم القروي الذي حمله منذ طفولته وشبابه، والطفولة رسخت في العديد من القصص بكل آلامها وبراءتها وجعلت من القارئ أن يتوقف قليلا عن القراءة كي يتذكر أيام طفولته: «انتفض مذعورا وأصب الماء المثلج على وجهي وأسير في الصقيع ملتفا ببرنسي الأسود نحو دار المؤدب. في البداية لم أكن أفهم شيئا. حسبت الأطفال وهم يرددون الآيات مجانين. وأفزعتني عصا المؤدب وهي ترقص فوق الرؤوس مهددة» (قصة تونس، ص ٦١). ولم تخل الطفولة من آلام، فأراد الكاتب أن يعبر عنها، وجاء تعبيره صادقا: «ومرة اشتد البرد في الشتاء، وتهاطلت الأمطار بغزارة، وكان حذائي مثقوبا من كل النواحي، وفي كل صباح كنت أبكي بكاء مرا وأنا في الطريق الى المدرسة. ولم أشأ أن أخبر والدي بالأمر، فأنا أعرف أنه ينهرني ويلعنني شر اللعنات إن أنا فعلت ذلك إرضاء لزوجته العاقر» (قصة سيناريو لجريمة محتملة، ص ١٧١).

الخوف يقلّب القرية على الجمر، فيتألم الكاتب وأهل قريته، فكيف لا، والحياة - خصوصا في القرية - مهددة بالحروب والجوع والمرض والهجرة والقحط والجدب، كل هذه الأشباح المفزعة لعنها الكاتب، وطرحها بقوة لينزع الخوف أولا من قلبه، وليهدأ قليلا الى أن يتذكر خوفا آخر صادفه يوما ما، والذي لم يكن لينتهي ذلك الخوف بوجود مثل تلك الكوارث، لذلك جميع أبطال قصصه كائنات خائفة وقلقة جدا. «أمي خائفة هذا العام. خائفة من الجوع ومن القحط. أكثرت من الصلوات والتفكير أثناء الليل» (قصة العطش، ص ١٠). «وفي القرية كانت الأيام تمر ثقيلة مليئة بالخوف والمرارة واليأس. والناس لا يشعرون بالأمن». (قصة تونس، ص ٦١).

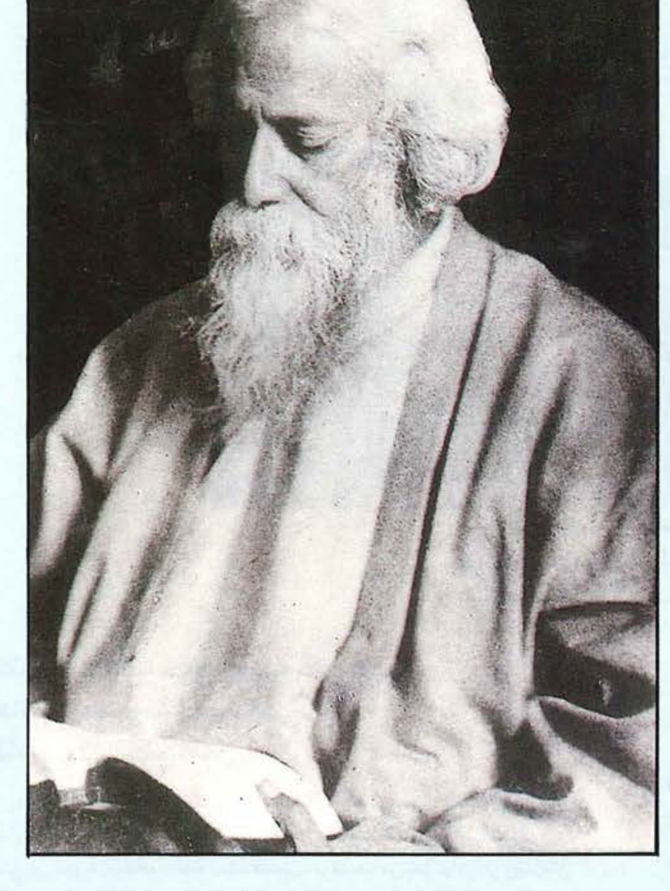
فيصبح الخوف واقعا حينما تتحقق الوساوس الباعثة عليه، فمثلا تتحقق الهجرة والتشتت في سبيل حياة أسمى، فهناك قرية وهناك مدينة، ومثلما يحدث دائما، القرية البريئة والساذجة تفقد أبناءها لتبتلعهم المدينة التي تشكل متاهة الرزق والعمل والهروب من الفقر. «سرح خياله عبر سنين الجوع والموت والجفاف (...) وتذكر كل الشيوخ الذين اختفوا وتركوا القرية يتيمة تتوجع» (قصة البئر، ص ١٨). «ماذا نصنع في هذا البر المليء بالغبار والذباب والفقر. ثم راح يصف لي العاصمة وشوارعها النظيفة والعريضة، والنساء الشقراوات الطويلات» (قصة سيناريو لجريمة محتملة، ص ١٧٧). ورغم كل شيء فالحب يقفز من آن لآخر بين القلوب، ممزقا في بعض الأحيان كل خوف وكل كارثة، فيسطع بقوة مؤكدا أنه السبب في استمرار الحياة، وأن المرأة مكملة للرجل والعكس، وأنها فتنة له، وفي المقابل قد تكون هي سبب كوارث إذا زادت شهوة الرجل أو تألقت المرأة في شبقها، ولا يخلو أي مجتمع من كل هذا، فيخبرنا الكاتب عن كل ذلك. «سبحت الغرفة في ظلام كأنه حرير الطيلسان. شم رائحة شعرها ورائحة جسدها فالتهبت ناره. ما أروع النساء!» (قصة هل أتاك حديث قرية م، ص ٣٠). الشخوص متنوعة في هذا الكتاب، والتركيز فيه على أولئك المطحونين مثل الفقير أو المجنون أو المعاق أو المكبوت جنسيا... الخ فصندوق حكايا حسونة المصباحي مليء، ويكاد يقترب كثيرا من صندوق حكايا ألف ليلة وليلة، ولكن مع تبدل الأزمنة والأمكنة وسطوة الحديث في مجمل الأشياء والعوالم الواردة في الصندوق الأول. الكتاب يهيىء لمساحة أكبر بكثير للحديث عنه باسهاب ومتعة وهذا ليس سوى مجرد عرض بسيط جدا (لمحتويات صندوق) أو (حكايا قرية) حسونة المصباحي. التي صدرت عن «دار جلجامش، التي أسسها الشاعر السينمائي شموئيل شمعون في باريس.

* * *

★ قاص عماني.
★★ قاص وصحفي تونسي مقيم بالمانيا
★ اللوحة للفنان العماني أنور سونيا.

طاغور إن رسم

محمود جمال الدين *



يعتبر الشاعر والفنان رابندرانات طاغور من أكثر حائزي جائزة نوبل في الآداب إثارة للجدل ذلك لأن الإحاطة بنتاجه تشبه ركوب المحيط أو شرب ماء البحر، فماء البحر كلما شربت منه ازددت عطشا.

نظرة سريعة على الجوانب الإبداعية لرابي ـ اسم التحبب لطاغور ـ تؤكد ما أذهب إليه فرابي أبدع ١٢ رواية و١١ مسرحية شعرية وموسيقية ـ فقد كان ملحنا ومجددا في الموسيقى البنغالية ـ وثلاث مسرحيات راقصة، و٤ مسرحيات ساخرة، وعددا من مجلدات القصة القصيرة، وعددا من كتب الرحلات، ومقالات متعددة في الأدب واللغة والتاريخ والفلسفة والتربية، و٤٤ ديوانا شعريا، وعددا من قصص وأغاني الأطفال أكثر من ثلاثة آلاف أغنية، وحوالي ٣ آلاف لوحة تشكيلية كل هذا انجزه طاغور خلال عمره المديد الذي امتد للثمانين عاما إذ ولد في ١٨٦١ وتوفي في ١٩٤١.

وفيما عدا استراليا فقد زار «رابي» مختلف بلدان الدنيا وحظي بشهرة عالمية تقارب تلك التي حازها المهاتما غاندي ذاته، فقد عرفه الناس في كل مكان وصار علماً على الأدب الهندي والبنغالي خاصة.

يعرف الكثير عن أدب طاغور، ويعرف بدرجة أقل مسرحه، وتندر معرفة طاغور كسينمائي أخرج فيلما واحداً ووحيدا هو «نيتير بوجا» وعن قصة له أخرج «ساتيا جيت راي» فيلما هو «البيت والعالم» لكن الجانب الخفي والذي يقع في الظل من جوانب هذا العملاق هو رابي المصور والرسام. لماذا؟

لأن «رابي» المصور والفنان أتى متأخراً. إذ بدأ مشروعه التشكيلي وهو في الثالثة والستين من العمر على الرغم من أنه حكى في كتابه الممتع «ذكرياتي» أنه تلقى في طفولته دروسا في الرسم، وفي السنوات الثلاث والستين الأولى من حياته المديدة لم يقدم سوى شخبطات لا تخلو من روح المرح والسخرية، والجنوح نحو تسلية الذات.

وفي خلال سنواته الثلاث والستين هذه كان طاغور مهتما بالفن التشكيلي بشكل عام ويتابع أحدث التيارات العالمية في التشكيل، وكان هناك ثلاثة أفراد من عائلته على الأقل ذوو ميول فنية وبعضهم يحترف الرسم والتصوير، من هؤلاء ابن أخيه «ابا نيندرات» وأخوه الأكبر «جيوترنيدرا».

ورغم أن طاغور قدم معرضه الفني الشخصي الأول في باريس في عام ١٩٣٠ إلا أن النقاد الفنيين يعتبرون عام ١٩٢٤ هو عام بزوغ نجم طاغور الرسام / المصور لأنه وهو في طريقه من بيرو الى الأرجنتين في نهاية الـ ١٩٢٤ كتب قصائد ونثريات تتخللها رسومات وكان هذا في ايزادورو بالقرب من بيونس ايرس، مما اعتبره النقاد أول بدايات معروفة وملموسة لطاغور الرسام/

* كاتب مصري.

المصور . كانت رسوم هذه الأيام تمثل طيورا خرافية ووجوها بشرية غامضة وحزينة وزواحف وأشجارا لا ظل لها مما عكس ما كان يدور في مخيلة طاغور في هذه الأيام البعيدة.

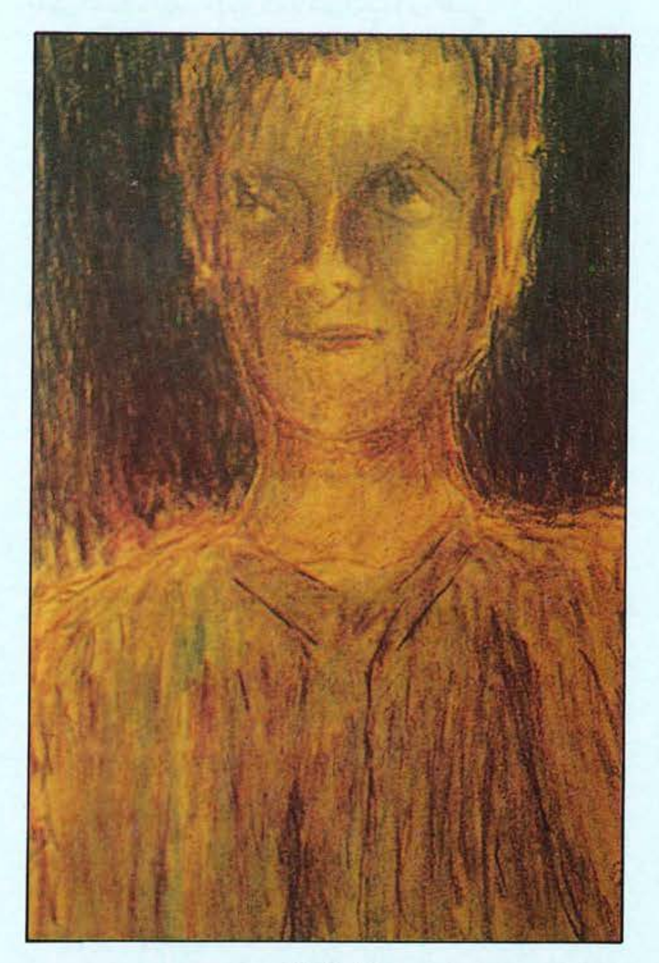
وفي عام ١٩٣٠ استطاع النقاد الفنيون في جنوب فرنسا إغواء طاغور الذي كان قد رسم حوالي ٤٠٠ لوحة بأن يقدم معرضه الفني الأول في باريس لأن أعماله متميزة جداً ومن بين هذه اللوحات الـ ٤٠٠ اختار طاغور ١٢٦ لوحة قدمها لجمهوره وهو يصرح «بصراحة أنا كنت خائفاً جدا بخصوص رسوماتي، وكنت مترددا كثيرا في اعتبار نفسي رساما، ولم تكن لدي حتى الآن الشجاعة الكافية لعرض لوحاتي على الجمهور». لكن النجاح الذي حققه من خلال هذا المعرض الباريسي دفعه لأن يعرض في برلين حيث احتفى به النقاد الألمان، ثم في موسكو حيث أطلق عليه النقاد الروس لقب «الميجور/ فنان»، ثم اتجه الى العرض في أمريكا على أمل أن يتمكن من تكوين ثروة تتولد من حصيلة بيع لوحاته هناك يتمكن بها من بناء استوديو فني لنفسه عند عودته الى كلكتا، لكنه لم يلق القبول الذي كان يأمله، وضاعت النشوة التي امتعت طاغور خلال خمسة شهور - هي الفترة الزمنية ما بين معرضه الباريسي ومعرضه الأمريكي - لذا انكسر كفنان طويلا، وفيما عدا معرض لندني له قبل وفاته بثلاث سنوات لم يعرض طاغور ثانية في الغرب.

ومن بين أكثر من ثلاثة آلاف لوحة رسمها طاغور لم يترك سوى ٢٥٠٠ لوحة عند وفاته، مما يعني أنه اما باع الكثير أو حطم الكثير أيضا - ويحتمل أنه أهدى الكثير من لوحاته أيضا لاصدقاء أو مشاهير في أوروبا.

ولأن طاغور بدأ مشروعه التشكيلي في شيخوخته فقد كان مهموماً بإنجاز مشروعه الفني بسرعة فائقة، وانعكس هذا على خاماته المستخدمة في أعماله إذ كان يفضل الأحبار والمائيات، وأحيانا كانت له أعمال جرافيكية (الأحبار والمائيات والجرافيك تعطي نتائج سريعة) وكان أيضا يرسم بالقلم الرصاص، ويستخدم الفرش والخرق في التلوين وأحيانا كان يستخدم أصابعه. وكان يعمل في اليوم الواحد في أعمال متعددة، بعضها كبير الحجم وبعضها صغير الحجم، وتتميز لوحاته التي تركها بالتنوع الكبير في عوالمها، ففيها حيوانات خرافية وطيور، وزواحف، وزهور وأشجار، ووجوه بشرية غامضة ، ورموز، وموضوعات غريبة وغامضة، بعض النقاد يشبه شخوصه بأنها تشبه شخوص «الكوتشينة»، بعضهم يقول أن وجوه شخوصه مستأصلة ومختصرة، وأثيرت مسألة أن طاغور كان يرسم أحيانا أبطال أعماله الأدبية العديدين وربما كان يرسم أشخاصا حقيقيين خاصة شخوص الاوبرات التي كان يحب أن يحضرها في أوروبا، في حين أن بعض شخوصه مستوحى من الف ليلة وليلة والأساطير البنغالية.

بمن تأثر طاغور في *أعماله التشكيلية*؟

خلال زيارته لليابان عام ١٩١٦ تأثر طاغور مباشرة بالفن



من أعمال طاغور

الياباني الذي رأى فيه فناً مؤثرا، واضحاً، يتميز بالبساطة في التخيل واللون، كما أشار الى المستقبل الباهر الذي ينتظر المصورين اليابانيين الذين رآهم آنذاك.

تأثر أيضا بالكثير من موتيفات الرسوم البدائية التي كانت منتشرة في غرب الباسفيكي ، أو الرسوم التزيينية الطوطمية لبعض قبائل الجزر النائية وبعض رسوم الأواني البرونزية الصينية.

زار طاغور متاحف أوروبا وأمريكا في الفترة ما بين ١٩٢١ - ١٩٢٩ وقضى حوالي ٦ سنوات في رحلات ما بين أوروبا وأمريكا حيث وضع مخيلته على مكامن الثروات الثقافية الموجودة في الغرب وأطلع على الكثير من المواد الفنية من خلال الكتب والصحف، كما أنه احتك بشكل مباشر بمختلف تيارات الفن المعاصر في الغرب واستجاب وتأثر بهذه التيارات بدرجة أو بأخرى - كما يقولون على الأقل من خلال تكوينه فكرة عما تفعله الحرية الخلاقة في العالم الغربي آنذاك.

وفيما عدا «سيزان» وتشويهه الفني للوجوه لا يمكن بسهولة رصد أي تأثير غربي مباشر على أعمال طاغور بما

يمكن اعتباره ليس مديناً لاحد على المستوى الفني.

ولأن طاغور رسم أكثر من ثلاثة آلاف لوحة فإن أعماله بالطبع متفاوتة القيمة وكما يقال فهذه سمة نتاج الذين يبدعون بغزارة.

بعض أعمال طاغور يبدو فيها التخطيط المسبق والذهنية العالية، بعضها يتسم بالعفوية، كثير منها يبدو كمشاهد من مسرحياته، بعضها يبدو مبهما وغامضا من خلال التلخيص والاختزال، بعضها يبدو جميلا وسحرياً كغاباته ومناظره الطبيعية إلا أن أكثر أعماله تتسم بقوة الانفعال وهذا على الأقل هو ما يضمن لها البقاء.

قوة الانفعال هذه التي اعتبرها طاغور من أهم ما يجب توافره في العمل الفني، على حد قوله «إن الأمر يحتاج الى جموح الغابات وحفيف أشجارها وعصفها وقصفها ورعدها».

وعن تجربته الفنية يحكي طاغور «عندما بدأت أرسم لاحظت تغيرا كبيرا في نفسي، بدأت اكتشف الأشجار في حضورها البصري، بدأت أرى الأغصان والأوراق من جديد، وبدأت أتخيل خلق وابداع الأنواع المختلفة منها، وكأنني لم أر هذه الأشجار مطلقا من قبل أنا فقط كنت أرى الربيع، الأزهار تنبثق في كل فرع من فروعها، بدأت اكتشف هذه الثروات البصرية الهائلة الكامنة في الأشجار والأزهار التي تحيط بالإنسان على مدى اتساع بصره».

وفي نهاية الأربعينات عندما أثيرت على نطاق واسع مسألة ساذجة انعكست في تساؤل غير بريء : أي الفنون أفضل؟ الموسيقى؟ الأدب؟ المسرح؟ الفن التشكيلي؟ أدلى طاغور برأيه معتبرا أن فن التصوير بالنسبة له له الأفضلية والأولوية عنده لأن لغته البصرية عالية ويستطيع بسهولة أن يصل الى أي مكان وأي إنسان في العالم، واعتبر أن تذوق الفن لا يقل أهمية عن تذوق الأدب. وهكذا وضع طاغور فن التصوير والرسم في القمة. فهل كان بهذا يلفت النظر الى أبعد الجوانب فيه عن بقعة الضوء. أم انه كان يعني ما يقول؟









من أعمال طاغور

* * *

رسالة دمشق الثقافية



نصوص مسرحية منذورة للحرية

حسن م. يوسف *

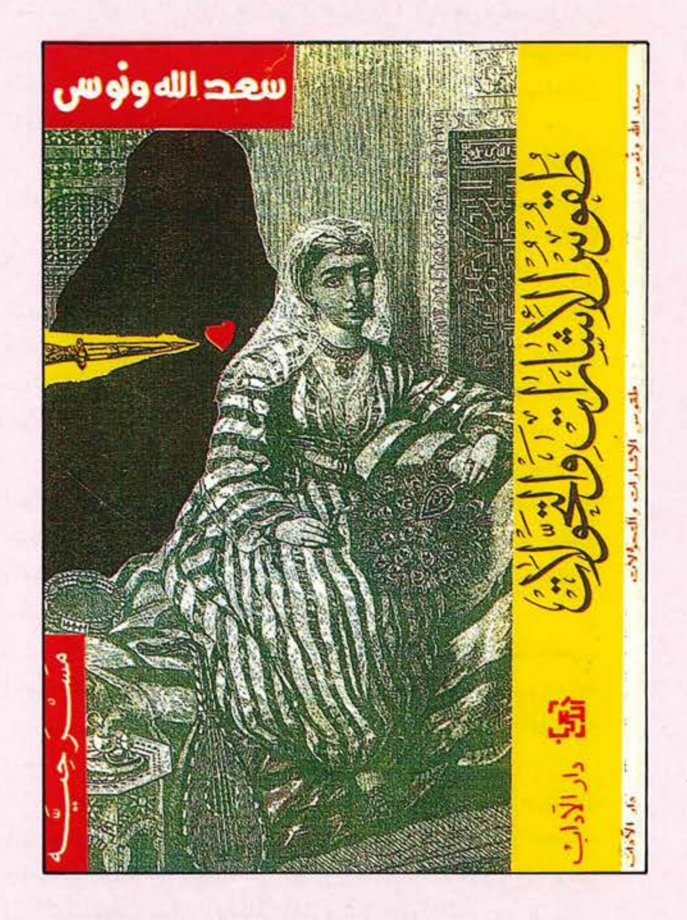
تجري التدريبات حاليا في كل مـن المعهد العالي للفنون المسرحية بـدمشق وفي (مسرح المدينـة) ببيروت لتقـديم آخـر نصين مسرحيين للكاتب السوري المعروف سعد الله ونوس.

ففي دمشق تقوم المخرجة نـائلة الأطرش، ومعها لفيف من خيرة الفنـانين السـوريين، بإجـراء البروفـات لتقـديم مسرحيـة (منمنمات تاريخية) لسعد الله ونـوس التي صدرت ضمن سلسلة روايات الهلال القاهـرية، منذ أشهـر، ومن المقرر أن يقـدم هذا العرض، أواخـر العام الحالي، في افتتاح المجمع المسرحي الكبير الـذي أقيم في ساحـة الأمويين بدمشق.

وفي بيروت تقوم الفنانة اللبنانية المعـروفة نضال الأشقر بالعمل على نص (طقوس الإشـارات والتحولات) لونـوس، الذي صدر مـؤخرا عن دار الآداب اللبنـانية. وقـد علمنا أن الفنـانة الكبيرة نضـال الأشقر تنوي تقديم هذه المسرحيـة، أواخر العام الحالي أيضا، في كل من بيروت ودمشق تحيـة منها للمبـدع العـربي سعـد الله ونوس، الـذي يخوض معركـة باسلـة مزدوجة ضـد السرطان الـذي يفري عقل الأمـة، وضد السرطان الذي يستهدف كبد الكاتب.

في نصيه الجديدين يصل سعـدالله ونوس بمشروعه المسرحي الى أفق جديد أكثر نضجا وجرأة وغنى وعمقا، كما لو أن المرض قد فجر في داخلـه قـوى جبـارة دفعتـه الى آفاق جـديـدة، وحـررتـه من الخوف والارتباك إذ لا شيء يخيف ويربك أكثر مما نحن فيه!

منذ سنـوات طويلـة أعلن سعدالله ونـوس قائلا: (نحن لا نصنع



مسرحا لكي نثبت فقط أننـا لاحقون بركب المدنية، وأننـا نعرف المسرح كسوانـا.. إننا نصنع مسرحـا لأننا نريـد تغيير وتطويـر عقلية، وتعميق وعي جماعي با لمصير التاريخي لنا جميعا).

في منمنمات تاريخيـة وطقوس الإشارات والتحـولات يحقق سعد الله ونـوس، مشروعـه المسرحي، الى حـد يـلامس الكمال. في (منمنمات تاريخية) يبني سعدالله ونـوس نصه المسرحي على قاع واحدة من أشنع الهزائم في تاريخ العـرب، عقب اجتياح جيـوش التتار للبلاد الشـامية في أوائل القرن التاسـع الهجري، ووصـولها الى دمشق عام ٨٠٣هـ بقيادة تيمور لنك.

وقـد استحضر ونوس شخصيـاته وأحـداثـه من التاريخ وأعـاد رسمها بـريشته المرهفة كـاشفا القوانين الـداخلية التي تتحكم بها، كي يمكن المشاهد والقاريء من استكشـاف العوامل الإنسانية والإجتماعية التي تجعل الهزيمـة أمـرا محتـومـا! علـه بعـد وعيـه لها يحول دون استمرارها فيه ومن حوله!.

ليس التـاريخ بالنسبـة لسعـدالله ونوس (.. ركـاما من الصـور والأسماء والوقـائع وليس خزانة للمحفـوظات والأحداث المنقضيـة، انه حركة كتل وتصـارع إرادات وتضاد رؤى ومصائر في سياقـات فاصلة

---

* - كاتب وصحفي سوري.

صـدامية، تتراءى فيهـا الشخصيات في لحظـاتها القصـوى، اختيـارا ومواقف ورؤى). لـذا فإن منمنمات سعدالله ونـوس ليست تاريخا، على حـد قـوله، بل: (.. هي تأمـل فردي في التـاريخ، يطمح الى التحـول عبر المشاهدة والحوار الى تأمل جماعي في التـاريخ). ويسعى ونوس الى هذا الهدف في جل نصوصه لاعتقاده بأن انعدام الـوعي التاريخي لـدى النخبة السياسية العربية، يشكل: (.. المعوق الرئيسي الذي سبب إخفاق النهضة العربية وحولها الى اشكاليات دائرية غير قابلة للحل).

في (منمنمات تاريخية) قدم ونـوس، العلامة ابن خلدون، كمثقف تكنوقـراطي لا يخلو من انتهازيـة، مما جعل بعض المثقفين يتسـاءلون عن صحة الصـورة التي قدم بها ونوس ابن خلدون، حـول هذه النقطة يقـول ونوس (.. المنمنمات نقلت صـورة صادقـة عن عالمنـا الكبير ولي الدين عبـدالرحمن بن خلدون، وكـان يمكن أن يكون كل مـا ورد عنه في هذا العمل وثـائقيا، لـولا أن ضرورة البناء الفني جعلتني أتخيل واقعتين ساعدتا في توضيح موقفـه الموثق وأفكاره المعروفة) وقد أراد ونوس من خلال ذلك طرح إشكالية العلاقة بين الممارسة والكتابة عند المثقف.

يـرى ونـوس في نصـه أن قـوة التتـار ليست وحـدهـا هي سبب الهزيمة! بل ثمـة جوانب سوداء منا وفينـا تحالفت مع التتار ونصرتهم علينا! يرى ونوس أن المدينة قـد هزمت حينما انكسر فيها ميزان العدل، واضطهد فيها العقل، وساد فيها النفاق وفساد الضمائر، وبات القانون سيفا بيد الحاكمين على رقاب المحكومين!

في هـذا النص نجـح ونـوس الى حـد بعيـد في محاكـاة أسلـوب المنمنمات، فكشف لنا عبر لوحـات فنية منقوشة بدقة عن جـذور هزيمة دمشق أمـام التتار قبل أكثـر من ألف عـام، علنـا نكشف آلية الهزيمـة ونحول دون تأبيدها!

أمـا مسرحية (طقـوس الإشارات والتحـولات) فبوسعي أن أقـول إنها أجـرأ نص مسرحي كتب بـالعـربيـة حتى الآن. يستلهم سعـدالله ونوس مسرحيته من نـادرة تاريخية أوردها المجاهـد فخري البارودي في مذكراته تحت عنوان: (تضامن أهل دمشق) يقول البارودي إن مفتي دمشق كـان على خلاف مع نقيب الأشراف بسبب سلـوكه وجهلـه، فلما قبض عليــه «الآلاي بكي» قــائد الشرطــة في وضع تهتك مع احــدى المومسات، تناسى المفتي عـداوته معه مؤقتا، فاستبـدل المومس بزوجة النقيب سرا، لمداراة الفضيحـــة، وهكـذا أنقــذ سمعــة الأشراف، ودفع خصمه النقيب الى الاستقالة لاحقا.

يشير سعـدالله ونوس في مطلع مسرحيتـه الى أن (أبطال العمل مـا هم إلا ذوات فرديـة، تعصف بهم الأهواء والنوازع وترهقهـا الخيارات، وأنـه من سـوء الفهم الكبير إذا لم تقـرأ هـذه الشخصيـات من خـلال تفردها وكثافة عوالمها الداخلية).

ترى الباحثـة خالدة السعيد أن طقـوس الإشارات والتحولات (.. ذات مناخ شكسبيري. فيهـا تتداخل المتنـاقضات وتختلـط الانكسارات الاجتماعية والسياسية باصطراع الأهواء واهتزاز الهويات).

في هذا النـص الذي يبدو غير قـابل للتقديـم على خشبة أي مسرح عربي، تحصل انزياحـات هائلة داخل الشخصيات، فتنتقل من النقيض إلى النقيض بحثـا عن حقيقتهـا وحريتهـا. فتـدفع حياتها ثمنـا لـذلك. فـزوجـة نقيب الاشراف مـؤمنة تنقلب بعـد حصـولها على الطـلاق الى مومس وتغير اسمها الى الماسة، تقول مخاطبة المفتي الذي يعرض عليها الزواج بعد أن يقع في هواها:

(يخيل الى أنـه، وفي لحظـة سقـوطي، سينبت من مســامي ريش ملون.. وسأحلق في الفضـاء كالطيور والنسائم وأشعـة الشمس، أريد أن أقطع الأمـراس الليفية الخشنـة التي تحفر لحمي، وتقمع جسـدي، أمـراس مجدولـة من الـرعب والحشمـــة والعفـة ومشـاعـر الـدنس والقذارة) .. (.. وأول المقامات في رحلتي هو أن أرمي معاييركم، ينبغي أن أتحلل من نعوتكم ووصاياكم، كي أصل الى نفسي، ينبغي أن أتجاوز خطر الانتهاك كي ألتقي جسدي، وأتعرف عليّه).

كـذلك زوجهـا عبـدالله، نقيب الأشراف، يستقيل من منصبــه ويتحـول الى درويش منفذا وصيـة والـده الذي يتراءى لـه في السجن: (أتلفت ظاهرك، فتدارك باطنك وأنقذه من التلف).

أما الزكرت عفصة الذي يتصالح مع نفسه ويقرر توحيد مظهره بمخبره، فيـواجه المجتمع بحقيقتـه، وعندمـا يرفض حتى من حبيبـه، أقرب الناس إليه ينسحب من الحياة انتحارا.

في طقـوس الإشـارات والتحولات ينحـي سعدالله ونـوس أقنعـة شخصيـاته ليـواجهها بحقـائقهـا التي تفتح أمامهـا أبـواب حريتهـا ودمارهـا في آن معا! وهـو في هذا النص كما في كـل نصوصـه الأخرى المستلهمة من حوادث تاريخية، لا يقدم تـاريخا بل يقدم تأملا فرديا في التاريخ أملا أن يتحول من خلال المشاهدين والقراء الى تأمل جماعي!

بـدأ ونـوس الكتـابـة في عـام ١٩٦١ وصـدر لـه العديـد من المسرحيات، أهمها (حفلة سمـر من أجل الخامس من حزيران) و(الفيل يـا ملك الـزمان) و (سهـرة مع أبي خليل القبـاني) و(الملك هـو الملك) و(رحلـة حنظلة من الغفلـة الى اليقظة) و(الاغتصـاب) إضـافـة إلى (منمنمات تاريخيـة) و(طقوس الاشـارات والتحولات). وقـد نشرت له مجلة (أدب ونقد) القاهـرية مؤخرا مسرحية جديـدة بعنوان : (يوم من زمننـا) ستصدر قـريبـا عن دار الآداب البيروتيـة مع مسرحية أخـرى بعنوان (أحلام شقية).

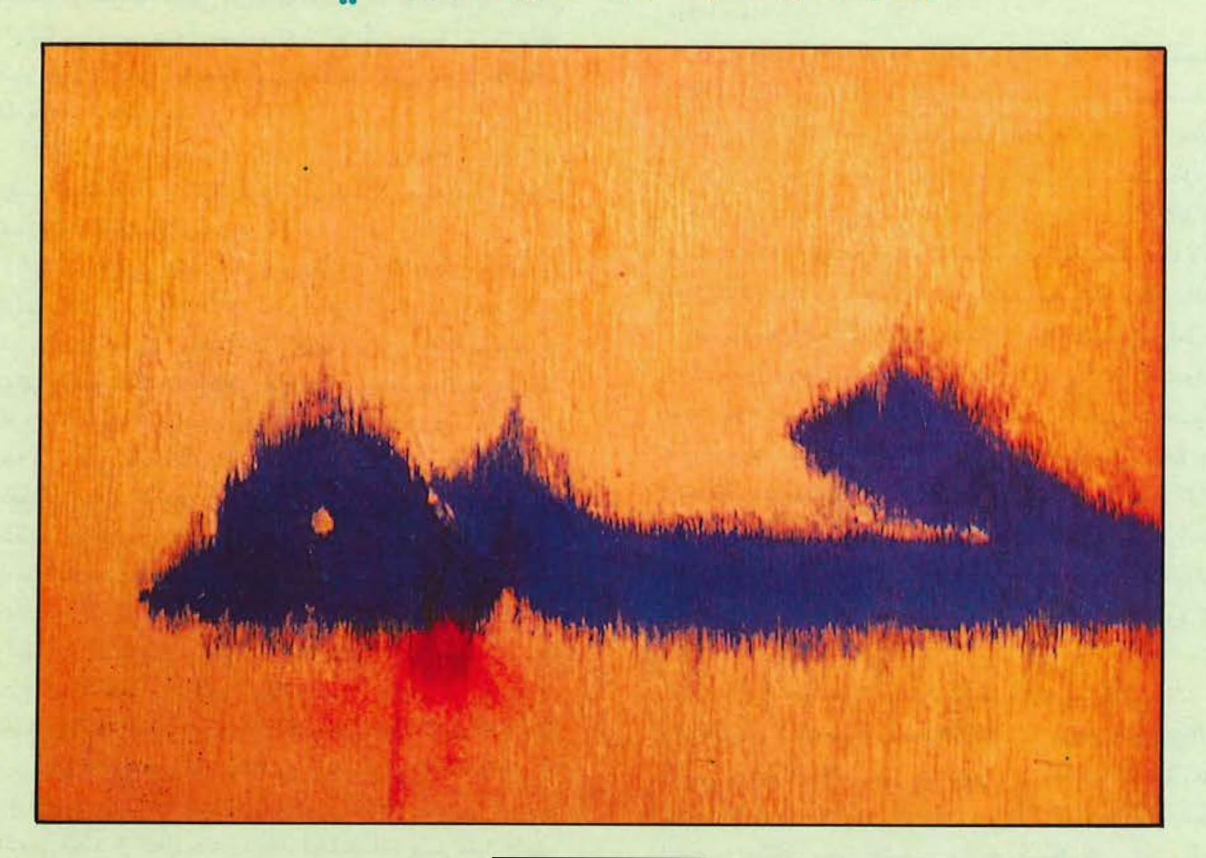
يلاحـظ في أعمال ونوس الأخيرة حضـور مميز للمـرأة، بخلاف أعمالـه الأخرى، حـول هـذه النقطة يقـول ونـوس في لقـاء مع وكالـة الصحافـة الفرنسية: (المرأة في مسرحياتي الأخيرة تكـاد تصبح البطلة الأساسية، فـالرجل والمرأة في مجتمعنا مثقلان بالأغـلال. والرجل وهو يقيد المرأة ينسى أنـه يقيد نفسـه أيضا. وفي النهـاية نحتـاج الى نهضة حقيقيـة وكبيرة تحرر الاثنين معا، فهما يحتـاجـان الى التحريـر بنفس القدر تقـريبا.) وحول أثـر المرض على حياته وابـداعاته يقـول ونوس ليس للانسان سـوى حياة واحدة لا تتكرر، ينبغي أن يحيـاها الإنسان كما يحتسي كأسا من النبيذ رشفة رشفـة أو قطرة قطرة.. لعلي أقول أن تجربتي مع المرض الـذي أعاني منـه وأنا بين الحيـاة والموت، جعلتني أتمنى الحيـاة بصورة أعمق وأكثـر رحـابـة وبعدا عن الصغـائر التي تفسد حياة الكثيرين من الناس).

* * *

رسالة الأردن

الشعر والنقد في جرش ١٩٩٥

شعراء بذاتية هرمة ونقاد ينقبون في الموتى ..



علي عبد الأمير *

على الرغم من محاولة الناقد فخري صالح ــ المسؤول عن أعمال الشعر والنقد في مهرجان جرش ـ في اعتماد طريقة اختيار حاول من خلالها تمثيل خارطة الشعر العربي المعاصر. وتوجيه الدعوة لشعراء من اجيال متعددة وأصحاب أشكال كتابية تتعدد ايضا. غير ان هذا كله لم يجعل أمسيات الشعر تمثل لحظة تكثيف للانجاز الشعري العربي، ولا استطاع الشعراء ان يقنعوا الجمهور غير القليل بأن ثمة مختلفا سيصغون اليه ولحظة اكتشاف مؤثرة للوجدان سيكونون في مدارها.

الشعر بغالبيته جاء محافظا وان ذهبت بعض أشكاله الى المغايرة والاختلاف ولم يتخلص من نبرة خطابية ولا من ميل لاظهار الذات الشاعرة بوصفها نبوءة الانقاذ، كما جلدنا بها العديد من الشعراء. النبرة الخطابية توافقت في قراءات بعض الشعراء مع ذاتهم المفرطة في علوها فجاءت تكثيفا الكارثة في معنى الشعر وجدوى كتابته كخطاب فقد اصبح لدينا من الشعراء عدد لا

★ كاتب أردني

★ اللوحة للفنانة الأردنية وجدان علي.

بأس به مـن الذين يتمنون التحـول فعلا الى سلطـة موازيـة تقدم خطابها موثقا لهدي من خرج عن سواء السبيل.

قصائد في الـوصف ، في الهجاء ، وهل تريـد في الحماسة فهي موجودة أيضـا، ما الذي يجعلنا نختلف هنـا عن (أغراض) الشعر العربي القـديم؟ قصائد تحيلك الى ما هو متـوقع ، بل الى استرسال تأتي به الموسيقى التقليـدية والتقفية وتجعل المتلقي النابـه يتدخل في تشكيل المفـردة التي تكون آخـر البيت بل آخر القصيـدة! شكل قصيدة التفعيلـة كان هو السـائد في القراءات . وايهامـات الصوت هنا وموسيقى الوزن، بدت عنـد أغلب الشعراء وكأنها عدة الصانع الاكثـر حضورا فيما بهتت محمـولات القصـائد نتيجة الاشتغـال بالوسـائل وتلميعها. وحتى من كنت تجده وقد أجاد كتـابته ضمن هذا الشكل، بدا عند حدود مستوياته ان لم يكن دونها آخذين بنظر الاعتبار بعض المستوى المفقود نتيجة ضعف التوصيل في القراءات المباشرة أمام الجمهور.

أشكال كـلاسيكية حضرت الى جانب أخرى حفلت بمغـامرة نثـريـة ، بعضهـا ذهب الى مطـولات وأخـرى بمقطعـات احتفت بالصورة حد تكثيفها لغويا في لقطة!

أسماء حضرت اعتمادا على قـوة تأثيرهـا الاعـلامي وأخـرى حـاولت ان تحفـر تأثيرهـا في النص. أجيـال متعـددة مع وفـرة للستينيين والسبعينيين ، ظاهرات شعرية على حدة تمثلت بمحمود درويش وسميح القـاسم وتلقي شعـرهما وسط حـالـة تعـاطف جماهيري لا يمكن اعتماده مـؤشرا لتصـاعـد شعـريـة النص أو نجاحه في تخطي عقبة الاتصال.

من تقول عليهم مخلصين لـروح التجديد الشعري. سـاندك منهم وخـذلك منهم ايضـا . فيما تجد بعض المفاجأة من جهـة آخـرين ، حيث تكون في موقـع الانتظار لمن يأخذ بك مبهورا ببصمـة تكوينه ويجعلك تنصت اليـه باهتمام لافت مثيرا فيك حيوية مـا. حيويـة وقع المفـردة عندك وحيـوية في تنشيط الـذهن والروح معـا. وفيما حفلت غالبية القصائد بمناكدة للوقائع المعاشة لكنها تميزت بثلاثة اتجاهـات في العلاقـة نصيا مع تلك الـوقائع، منهـا وهو الاول مـا تماهى مع تلك الوقائع وأقام معها بنى انتقـادية في اللغة ، وآخر ما وجد في أناه المتصـاعدة حداً لتضخم صورة تشع بأقصـى غرائبية وفي أقصى اختيـار للعزلـة عبر اللغة. فيما جـاءنا ولـو قليلا اتجاه ثـالث أقام مقـابلات نصيـة مع وقـائع سنواتنـا المجنونـة، دونما فخـامة خـادعة ولا مبـالغـة في الشكل الذي بـدا منفرطـا كما هي المصائر التي تأخذنا اليهـا وقائع تلك السنوات . في الاتجاه هنا ثمة تـوصيف لشعريـة النص، اقصى فسحـة ممكنة للـدلالة عبر لغـة مقتصـدة غير معتـادة في التـداول وقـادرة على التـوليـد المتكـر ر للصورة. الصورة التي عنفها بقسـوة الكثير من الشعراء العـر ب في قصائدهم.

كل هذا الشعر دون سجال نقدي بسيط :

شعر كثير ، وانماط كتـابية مختلفـة وأجيال متعـددة مع كل هـذه الـوفرة والاختـلاف . لكننـا لم نجـد لقـاءات نقدية تقـرأ في النصوص وتـراجع الانماط الكتابية وتحدد في شعـريتها! لا ادري لماذا لا يتم اعتماد طـريقـة التقـديم النقـدي للشعـراء أي ان تتم مراجعـة النصوص قبل ايـام من الامسية من قبل ناقـد ما وكتـابة مـلاحظـات نقدية يقـدم بها للشعـراء بدلا مـن طريقـة التقـديم الاجتماعي والتي حفلت بها الامسيات وبـالـغ فيها المقدمون ــ حد الضجر ـ بتضخيم أنوات الشعـراء. أو أن يتم اعتماد طريقة تقديم اكثـر من قراءة نقـديـة في جلسات صبـاحيـة تلي قراءات الامـاسي ويتحـاور من خـلالها النقاد ، الشعراء ومن له (غـواية) من المتلقين فهذا ادعى للفائدة واكثر اثارة للحـوار والسجال وهو مؤشر حيوية تفتقد نتيجـة تلك الالقاب المجانية التـي يوزعها مقدمـو الامسيات دونما جهد.

ومحاور النقـد لمهرجـان الشعر في جـرش ١٩٩٥، خصصت بأكملهـا للموتى/ الاحيـاء فهي للتأكيد على مـآثر السيـاب، خليل حـاوي، أمل دنقل وجبرا ابراهيم جبرا الـذي تنوعت مـآثره بتنـوع قـدراته ، روائيـا، شاعـرا، مترجما ونـاقدا، تنقيب النقـاد في مآثـر الراحلين لم يأت بالجديـد والمغاير عن التعريفـات والتوقعات التي عرفت على نطاق واسع نتيجة لما تـم تداوله فيما سبق. هنا لا يمكن اغماط حق جهـود النقـاد فخـري صـالـح، سعيد الغـانمي في دراستيهما عن السياب والناقد الدكتور صلاح فضل عن أمل دنقل ، والـدكتور محمـد عصفـور عن جبرا ابـراهيم جبرا شاعـرا. فيما ذهبت بقية المساهمات في باب العـرض العام، لا منهجية حديثة ولا صرامة بحث تقليديـة. اكاديمية تبدو متأثرة بوسـائل بحث جديدة لكنها تقترب في ذائقتها النقدية من تقليـدية واضحة! فبعد كل الذي نسمعـه ونقـرأه ونتحاور فيـه من قـرائن البحث النقـدي الجديـد وكشـوفات النقـد المعرفي وتطبيقـاته ايضـا . نجد من يكتب لنـا في تعميمات مدرسية وانشائيـة مقالاتية لا تكشف ولا تعلق ولا تحرك ساكنا.

وكي لا نظل نعيد حكـاية عنايتنا متأخرين بالمبدعين/ دائما وهم ميتون! لابـد من تنظيم حلقات نقـدية عن حـداثيين في الشعر العربي لم يـزلوا دائبين على جهـدهم ، عن اشكـال كتابيـة تعدد في شعـرنا اليـوم، عن الشعر في عصر وسـائل الاتصال الحديثـة، عن الشعـر والتلقي، عـن الشعـر والنص كشكل كتـــابي...الخ من الموضوعـات التي تفرض وجـودها اثناء اشتغـالنا في حقل الثقـافة بقوة. لا ان نستعير محـاور تبدو غير فاعلة أو مؤثرة.

وبقدر ما سجلنا على مهرجـان الشعر والنقد/ جرش ١٩٩٥، بقدر ما سجلنا له ايضا ، فهو لحيويته في اثارة العديد من القضـايا التي تهم مسائل شعرنا العربي المعاصر أخـذ منا الوقت في المتابعة طوعا ومن ثم في المراجعـة هذه. كل هذا يأتي أصلا من تـوق شديد لممارسة الغناء الشعـري الذي لولاه لاصبحت الحياة وكـأنها نائمة كما يقول الشاعر اليوناني تيتوس باتيركيوس.

* * *

عرائس الواقع وما وراء الواقع

إدوار الخـراط *

صـدرت للكـاتب أحمد زغلـول الشيطي، أخيرا مجمـوعـة قصصية متميزة بعنـوان «عرائس من ورق» عن دار «شرقيات» ـ القاهرة ١٩٩٥.

وأحمد زغلـول الشيطي من أبـرز الكتـاب الـذين رسخت أقدامهـم في الثمانينات. وهـو من كتاب مـا أسميه «تيار النظرة»، بلغته التي تبدو «محايدة» وشديدة الـزهد ما أندر التوشية اللفظية فيها، وما أشد صرامتها.

وهـو، في هذه القصص، يتنـاول الواقع الـداخلي النفسي، كما يتناول الواقع الخارجي، على السواء.

إن تفصيلات هذا الواقع الظاهـري، بكل خشونتها وتحددها ووضوحها القاطع، بكل أرضيتهـا ـ إن صحت الكلمة ـ وانفصالها عن الـرؤى أو التشظيات الشعـرية أو شبـه السيرياليـة هي التي تكون كتلـة النص الذي أجـد أنه يخالف اتجاه الكتـاب عامـة فهو الاستثناء الوحيـد على أكثر من مستوى ـ في هـذا الكتاب وهو نص «ثـلاثة عصـافير خضراء» الذي يتفـرد بشيئين، واقعيته الأرضيـة الصريحة، من نـاحية، على طـول القصـة، ثم كسر هـذه الواقعيـة بإيماءة ـ مجرد إيماءة ـ تنتمي الى عالم السحرية والفانتازيا، دون إفصاح، دون تقرير، بل يكاد، يكون ذلك دون أية إشارة.

هنا نجد لأول وآخر مرة في هـذا الكتاب شخوصا لهم أسماء، وحرف محددة، كما نجد وقائع واضحة،و طريقة في الحكي مألوفة ومجربـة ومحنكـة، كل ذلك يسير على سنـن مطـروقـة بل عـادية«قـرأناهـا وشهدنـاهـا ألف مرة، حتى الفقـرة الأخيرة التي تحكي عن «الشيء الغريب».

هنا نجـد الأسطى عبده الأيمجي، وابنه الولـد أسعد، والمخبر الذي اسمه مختار الملقب بالونش، والدسوقي المخبر، والبيه ضابط المباحث، والبيه المأمور، والحناوي المرشد، كما نجد حمادة البقال، والولـد حسونة التخين ابن الشهـاوي بائع السمك، وحسن البيسي ماسح الأحذيـة وزوجته زوبة التمورجية، وحسن مـرجان الكاتب العمومي، كما نجد أهل الحارة، مـوقع الأحداث، مع القسم، ومقهى «بصل» وهكذا وهكذا، بالتفصيل الواضح.

وهنـا ـ كـا المعتاد في قصص لا نهايـة لها مكتوبـة ومعاشـة، ومرئيـة في أفلام ومسرحيات كثيرة ـ يضرب الواد ماسح الأحـذية فيجن ويحال للمورستـان، ويضرب الـولـد أسعـد ـ دون ذنب ـ ويمتهن، وهو الـولد الخجول كـالبنات، الذي يـذاكر في كتابـه أمام دكان أبيه، الذي يمضي أيامه في حـاله، هادئاً لا به ولا عليه، وبعد أن تقع على الـواد أسعد محنـة الضرب والامتهـان، يختفي. ولكن العصفورين الأخضرين في القفص المعلق أعلى باب الدكان قد صارا ثلاثـة عصـافير لا يعـرف أهل الحارة من أين ومتى جـاء العصفور الثالث. وفي صباحات وأماس عـديدة سمع صوت شقشقة كالأنين، أنين طويل شجي في صباحات وأماسي حارتنا «ص٤١».

اختفى الـولد أسعد إذن، وظهر العصفـور الثالث الفنتـازي الغريب، أفلت الـولد أسعد من قفص الواقع إذن بـالدخول في قفص الفانتازيا. لكن الكاتب يوميء الى ذلك مجرد إيماء، ولا يقوله.

***

إذا كان الإفلات من عالم القهر في هذه القصة يأتي عن طريق الجنون، عند حسن البيسي ماسح الأحذيـة، أو عن طريق الفانتازيا اذ يستحيل الإنسـان الطيب المقهـور الى عصفـور أخضر من« عصافير الجنـة» الفانتازيـة، فقد شهدنـا الرد على قهر العـالم عند البكـاء في الحلم (مـوج) أو الصراخ (عـرائس من ورق) أو الحنـو المهـدر والإيـروطيقيـة المهددة (حفـرة) أو الجنون خـروجا من

★ ـ روائي وناقد مصري.

استحالة الحب (وجوه) أو الجموح العارم (حصان) أو الصعود الذي هو سقوط حر في تفتح وانفساح (سقوط حر) كما سوف نراه في تعدد الاحتمالات ووضع هذا الواقع نفسه موضع الشك (لعلهم) أو في لمحة صفو من التضامن الأخوي بين الناس الغرباء (مسافة) أو في الضحك (مواجهة) أو في صرخة احتجاج مرة أخرى، ولكنها هذه المرة احتجاج على جرح لا يبرأ (جرح).

فكأن الكتاب كله كتاب الرد على قهر كامن وأصيل في عالم هش وثقيل الوطأة في آن معا، ليس القهر مسلمة نهائية — مع وجوده بل رزوحه بالتأكيد — لكن هناك دائما رد عليه، من غير استسلام.

***

إن صيغة الاحتمال الدائمة، الموضوعة باستمرار أمام العدوان، هي أحد الردود التي نجدها في قصة «لعلهم» ، «لعل» وحدها توحي بالتشكك والاسترابة وعدم الاستكانة الى قرار.

ولكن من هم الذين تقع عليهم شباك الاحتمالات واسعة الخروم الواهية تلك؟ من هم الذين لعلهم يأتون، أو لا يأتون؟

هل هم - أيضا - كائنات فانتازية، مع كل تفصيلات مجيئهم - المحتمل أو عدم مجيئهم — المحتمل - في العربة الدودج القديمة، وطريق دخولهم وسيرهم في البلد، وجلوسهم على المقهى، أو وقوفهم أمام المبنى الخرساني غير المكتمل (فكل شيء هنا غير مكتمل)، وهل هم معادون أم أصدقاء؟ هل اتجاههم الى البيت بمقصد عدواني أم لتجميع ما تبعثر من زمن؟

لا إجابة، كما نتوقع، لأن الاحتمالات كثيرة وغير محسومة.

***

ولكن هذه الكائنات غير المسماة هي كائنات العدوان غير المبررة، وغير المفسرة في قصة «مواجهة» فهل هم أنفسهم الذين «اقتحموا الباب وهاجموه بالسكاكين» في قصة «مسافة»؟ هل هم الذين اقتحموا الشقة الآمنة — التي كانت آمنة — بمطاوي قرن الغزال أو بالعصي العادية، أو بها جميعا، «يتحلقون حولها في دائرة» في قصة «حفرة»؟ أم هم أنفسهم الذين «ذبحوها في مقاعد الحفلة الأخيرة» في قصة «سقوط حر»؟ وأخيرا هل هم أنفسهم الذين «أسقطوه فوق البلاط، وداسوا على بطنه، وانطلقوا الى الحجرات يكسرون ويفتشون[7]» في «جرح»، وهل هو جرح قديم من فعلهم أم جرح آخر، من عدوان آخر، ذلك الجرح الذي لا يرد عليه الا بأنه «مستغرق في الضحك»؟ أو بأن يكشف عنه صارخا: «هل رأيتم؟».

لكنهم في النهاية، «يخرجون واحداً واحداً».

هل انهزموا؟ هل انجابت غاشيتهم؟ أم أنهم خرجوا، واحدا واحدا، لكي يعودوا من جديد؟.

لا إجابة كما أصبحنا نتوقع من كل أساليب ورؤى القص الحداثي الآن.

***

في خلال تطوافنا بهذا العالم القصصي لم يكن من الممكن أن تفوتنا تلك التيمات المترددة فيه باستمرار الى جانب تيمة القمع أو القهر الرازح، والرد عليه، كل مرة، بطريقة أو بأخرى، فإن هذا العالم، كما رأينا، مغلق أصم وصامت مقفل مسدود، الأبواب تصطفق كلها في وجهه (ص ١٤).

وهو عالم - كأقل ما يقال - غير نظيف ، رائحة البول تهب بها الريح، والقطط تعبث بأكوام الزبالة، والماعز تجري صوب أكوام القمامة (ص ١٣) ورائحة عفنة تفوح من بين الفخذين (ص ٥٠).

وفي مواجهة هذا الانسداد والانغلاق والصد، في مواجهة هذه القذارة والنفايات والروائح العطنة هناك العري - شفرة للتطهر والنقاء، «حلمت أنك كنت عارية أمام مرآة» (ص٩). «وقف عاريا تحت مياه الدش الباردة» (ص ١٧) أو «وقف عاريا حافيا فوق بلاط الصالة» (ص ٥٣) أو «وقف عريانا خفيفا» إذ «رأى السماء تنفتح» (ص ٣٣).

***

ان ما يستدعي مثل هذه التأويلات — بالضرورة — هو في تصوري وجازة تلك النصوص، مما يعني أنها محملة — وأحيانا مثقلة - بالإيماءات المتضمنة والاشارات المعمعة ، فلسنا هنا بإزاء حدوتة تفسر نفسها بنفسها أو حكاية لا حاجة بها للتأويل، بل نحن بإزاء نصوص تحمل شحنة من التأثير مباشرة أو حميمة دون ضرورة للفهم — بالمعنى التقليدي المنطقي للفهم - ولكنها أيضا، بمجرد وجازتها واستعصائها على نقل«معنى» مباشر تدعوك للتأمل ولأن تجد - على الفور تقريبا - مفاتيح للتأويل، وقد لا يكون هذا التأويل بالضرورة نهائيا وقاطعا ومغلقا على ذاته ومدورا باحكام شأنه في ذلك شأن النص نفسه - ولكنه يقوم مقام قراءة قد تكون أعون على تذوق النص ومماسته، إذ أن شعرية هذه النصوص تتطلب معاودة قراءتها ومعاودة معايشتها، لا أظنها تستنفد بمجرد قراءة — يعني مطالعة - أولى تمر على سطح النص مرورا عابرا عرضيا.

***

إن هذه الوجازة القائمة على حذف مقصود أو ملهم سواء، هي من سمات الغالب المتميز من قص الثمانينات وما بعدها، باعتبار هذا القص ظاهرة فرعية، أو موجة في تيار متدافع الأمواج من ظاهرة الحساسية الجديدة التي قطعت أواصرها، أسلوبيا ورؤيويا، مع تقنيات ومضامين حساسية تقليدية سادت المشهد القصصي والروائي حتى بداية أو منتصف الستينات إذ قامت بنقلة حاسمة في ذلك المجال، (تبعها الشعر في السبعينات ولا أريد — مرة أخرى ولا نهائية — أن أكرس التقسيم العقدي العشري للظواهر الأدبية فذلك مجرد مصطلح شائع يتعدى التقسيمات

السنوية العددية الى محاولة رصد ظواهر كلية متماوجة ومتمازجة ومتعدية ومتحدية' الأطر والحواجز سابقة التجهيز.

الوجازة عند أحمد زغلول الشيطي إذ تقوم، إذن على الحذف، والاستهانة بالتسلسل الزمني «الاقليدي» (إن صحت الاستعارة) ونفي التعليلات والتفسيرات المباشرة اجتماعية كانت أو نفسية أو حتى فلسفية، وجازة شعرية أساسا يمكن أن نتبين فيها خصيصتين أساسيتين: الإيروطيقية المتضمنة المقنعة. فالرؤية هنا شهوية وجسدانية، لكنها أميل الى تجريد غير حسي وغير عضوي في الغالب، وهي الإيروطيقية التي يواجه النص بها قهر العالم وشراسته وقذارته، إيروطيقية تتبدى في الحلم، وفي العري، وفي التطهر الطقسي تقريبا، كل ذلك بلمسات فرشاة سريعة، قد تكون عجينتها كثيفة لكن ضرباتها خاطفة ومساحة رقعتها أو بقعتها - محدودة غير منداحة، ليست فيها فرشاة الألوان العريضة.

ومن الممكن أن نرى، أو نلمس، حس الفجيعة واللوعة هنا، طافيا على السطح ونفاذا، أما عند عبدالحكيم حيدر — وهو منحاز للوجازة النصية - فإن ذلك الحس نفسه تراه عين صاحية، في حيادية أكثر، أما عند يحيى الطاهر عبدالله فان الشعرية فيه أغلب، وعند محمد المخزنجي نجد التجريد أكبر.

وصحيح أن أحمد زغلول الشيطي يتراوح أسلوبه بين الحيادية والتورط، ولكننا عنده نجد - أكثر مما نجد عند غيره من أصحاب النص الوجيز - طبقتين واضحتين،على الأقل، كما أسلفت، هما المكتوم المكبوت من ناحية، والسافر المعلن من ناحية أخرى.

***

إن الحبكة المتواترة في هذه القصص - إذا أعطينا «الحبكة» معنى خاصا مخالفا تماما للحبكة القصصية التقليدية القائمة على التشويق ثم لحظة التنوير النهائية الى آخر هذه التقنية التي أظنها قد استنفدت إمكاناتها تماما - هي حبكة علاقة غير مفسرة وغير موضوعة في سياق اجتماعي أو نفسي محدد الملامح، بين رجل وامرأة، مهددين، أو محبوطين، أو مضروبين بالفعل، فهي دائما علاقة حزينة مؤلمة حينا وفاجعة حينا آخر، هناك الحزن الصغير على الضفة الأخرى للنهر، أو على الضفة الأخرى لعلاقة حب حلمي بين رجل وامرأة في عالم مغلق (موج) وهناك هجران أو خذلان أو صد غير مفسر في (عرائس من ورق)، وهناك تهديد بالقتل في صمت يبدو لا نهائيا (حفرة) وهناك أيد ناهشة تنتزع اللحم من ظهر حبيبة قالت لرجلها أحبك، وانكمشت في صدره المفتوح (وجوه) وهناك البنت المنتهكة (هل هي مومس، ضحية مقهورة) التي تذبح عارية وتصرخ كبقرة فوق بلاط الترسو في صالة السينما المظلمة، والرجل يقف لا يعرف ماذا يفعل، إلا أنه يصعد جبلا من حجارة سوف يسقط منه في حركة تجمع بين الصعود والهبوط (سقوط حر) وهكذا تتنوع تجليات تلك الحبكة في النصوص جميعا، فيما عدا القصة الاستثناء التي تعرف والتي نفتقد فيها تلك الحبكة القائمة على علاقة بين رجل وامرأة، لتحل محلها حبكة تقليدية قائمة على القمع البوليسي وتنحل العقدة بالمخرج الفانتازي الذي يشقشق كأنما يند عنه أنين طويل وشجي.

***

تتراوح بنية هذه النصوص بين منهج «القصة — القصيدة» كأوضح ما يكون في ثلاثة نصوص هي «موج» و«حصان» و «لعلهم» وإن كانت الشعرية تتخلل بل تسري في النصوص جميعا، بقدر يقل أو يكثر، اللهم إلا في ذلك الاستثناء الوحيد «ثلاثة عصافير خضراء» الذي تفجؤنا شعريته الفانتازية في فقرته الأخيرة وحدها، وبين منهج القصة السردية الحداثية التكوين.

أما في تلك القصص القصائد الثلاث المتميزة فان الإيقاع الشعري أفعل وأنفذ، سواء كان ذلك في تركيب الجملة، وتتابع الجمل، وموسيقية تقطيع الحدث النصي - الذي يظل مع ذلك سرديا ولا ينتهي الى شعرية صرف بحتة، أي يظل السرد فيه أوليا وليس الإيقاع.

أما سائر النصوص فهي في تقديري قصص كاملة بحقها، لا بمعنى مسبق مألوف، بل في سياق الحداثة القصصية (إذا سمحنا لكلمة الحداثة هذه أن تتخذ دلالة واسعة وغير مصطلحية بالضرورة).

ومن ثم ففضلاً عن الخصائص التي ألمحت إليها فلعل من المجدي — جماليا — أن نتأمل، لحظة في استخدام الكاتب لضمائر القص. (نعم إن الجمالية مجدية وإن كان ذلك بغير المعنى البراجماتي الضيق!).

إن غالب القصص تأتي على لسان راوية يتحدث عن مروي عنه، بضمير الغائب المفرد: «هو»، باستثناء حالتين ففي «وجوه» يأتي ضمير المخاطب المفرد: و«أنت هناك» أما في «سقوط حر» فإن ضميري الغائب والمتكلم يأتيان في تموج متصل.

ولكنني أرى أن استخدام ضمير الغائب ليس إلا قناعا شفيفا أو حيلة لا تكاد تنطلي على أحد، إن «هو» في تلك النصوص كلها إنما هو «أنا»، هو ضمير المتكلم دائما، لأنه مستبطن، لأنه داخلي يتخذ هيئة الخارجي، وهو مع أنه مستبطن وجواني ليس فيه ما يقترن عادة بتيار الوعي الشهير من تهويمات معقلنة أو عفوية (إن كان في الفن عفوية على الإطلاق،وهو مشكوك فيه جدا على الأقل)، وليست فيه حرارة اللصوق بالذات وتورط الغوص في دخائلها . كأن هنا حيادا للذات عن الذات نفسها، وانفصالا عنها، وتجريدا لها، وكأن الذات تتخذ على الرغم منها بعض سمات العالم الخارجي، كما تتخذ الضحية أحيانا بعض ملامح الجلاد، ولكن الذات هنا مع ذلك تتخلى عن ثقلها، وتركن الى نوع من الهشاشة التي في عرائس الورق، لأن العالم هنا، هش بلاستيكي، على الرغم من أنه عالم القهر الرازح.

هذا كاتب متمكن وقدير، قد استطاع أن يطوع أداته لرؤيته تطويعا نفاذا وملهما.

* * *

الاشراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنان تشكيلي وأستاذ بجامعـة السلطان قابوس

NIZWA
A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117.
ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

طبع بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة
البدالة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ٣٧٥٨ ON. OMANEA ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمزالبريدي : ١١٢